VITTORIO PICA

L'Arte Mondiale a Venezia

NAPOLI
LUIGI PIERRO, EDITORE
Piazza Dante, 76
1897

[illegible]

D. S. a. M. M.

M.

25. 9. 97.

Monza.

L'ARTE MONDIALE
A VENEZIA

DELLO STESSO AUTORE

ALL' AVANGUARDIA — *Studii di letteratura contemporanea* — Luigi Pierro, editore.

ARTE ARISTOCRATICA — Luigi Pierro, editore.

L' ARTE DELL' ESTREMO ORIENTE — L. Roux e C.°, editori.

BELKISS, REGINA DI SABA di E. DE CASTRO — *Traduzione dal portoghese, preceduta da uno studio critico* — Fratelli Treves, editori.

L'ABATE GALIANI — Fratelli Treves, editori.

IN PREPARAZIONE

ATTRAVERSO GLI ALBI E LE CARTELLE — *Sensazioni d' arte.*

I MODERNI BIZANTINI — (*Mallarmé*, *Verlaine*, *Huysmans*, *Barrès*, *Poictevin*, *Rimbaud*).

BENOZZO GOZZOLI.

PAGINE CRITICHE.

I FRATELLI GONCOURT.

VITTORIO PICA

L'Arte Mondiale a Venezia

NAPOLI
Luigi Pierro, Editore
Piazza Dante, 76
1897

I.

I PITTORI RUSSI

Coloro che in una raccolta di opere d'arte hanno l'abitudine di ricercare innanzi tutto, con curiosità ansiosa ed elevatamente intellettuale, le manifestazioni caratteristiche di un nuovo concetto informativo morale o estetico o di una visione nuova delle cose e della vita od almeno di una tecnica nuova, sia che esse derivino dall'originalità dell'individuo, sia che spontanee rampollino dall'originalità della razza e dell'ambiente, saranno assai probabilmente corsi, appena entrati in questa seconda mostra internazionale della città di Venezia, verso la sala in cui sono riunite le tele dei pittori russi, giacchè è la prima volta che costoro espongono in Italia, fatta eccezione pel Siemiradzky, il quale già da tempo vive a Roma.

Ma invano, ahimè! eglino chiederanno ai ventidue quadri, grandi o piccoli che siano, esposti dai Russi e che pur debbono essere fra i migliori ed i più tipici dell'impero moscovita, se sono

stati cortesemente dati in prestito dall'accademia imperiale di belle arti di Pietroburgo per rappresentare a Venezia la pittura russa, le intense emozioni e le gioconde sorprese estetiche procurate loro, due anni fa, dalle tele scandinave, che furono, nella loro schiettezza gagliarda ed ardimentosa, una vera rivelazione per noialtri Italiani; invano eglino si sforzeranno di scovrirvi l'esaltazione passionale e mistica dell'anima slava, che rende così originali e irresistibilmente affascinanti le opere possenti di Gogol, di Tolstoi, di Dostoiewsky, di Turghenieff e degli altri romanzatori e drammaturghi russi. Invece in questi ventidue quadri, i quali, presi uno per uno, posseggono certo pregi non disdegnabili, la parte caratteristica si limita quasi esclusivamente ai costumi che indossano i personaggi in essi raffigurati. Del resto, siano scene storiche, siano scene di genere, siano ritratti, siano paesaggi, essi non hanno nulla che vieti di poterli credere ideati ed eseguiti da un pittore italiano o francese di quindici o vent'anni fa, assai coscienzioso nell'imitare i buoni modelli classici o romantici ed assai prudente nello schivare le rinnovazioni luminose della rivoluzionaria tecnica impressionista.

Eppure *Il duello*, che è il quadro a successo dell'attuale mostra veneziana, così come due anni fa lo fu *Il supremo convegno* di Giacomo

Grosso, è proprio di uno di questi pittori russi, il Rèpine. Di ciò non ci dobbiamo punto meravigliare, giacchè è risaputo che il gran pubblico ha in odio i novatori e tutti quegli artisti in genere che richieggono dai cervelli indolenti e consuetudinarii un certo sforzo per poter essere apprezzati nel loro reale valore.

E, d'altra parte, non è punto strano che, se il quadro del Rèpine richiama dinanzi a sè un fitto e sempre rinnovato gruppo di ammiratori, lo debba non già alle innegabili sue doti pittoriche, ma a ciò invece che esso ha di melodrammatico, di artificioso, di manierato e sopra tutto al volgare interesse patetico-novellistico che si sprigiona dalla stretta di mano, che il giovane ufficiale, ferito a morte e disteso sull'erba, dà al suo avversario, il quale mostra, così come i padrini ed i chirurgi che gli stanno intorno, di raffrenare a stento l' interna commozione. Sì, non è punto strano, perchè tale interesse patetico-novellistico, nella sua banalità, rappresenta un vero sollievo per la folla, obbligata dallo *snobismo* dell' arte a contemplare durante due o tre ore le manifestazioni più o meno originali di quelle arti figurative, le quali, checchè se ne creda generalmente, esigono, per essere intese e gustate appieno e con giusto criterio, una lunga, paziente ed intelligente educazione del cervello e dell'occhio. Non aveva punto torto Baudelaire di proclamare: « Le

« public veut être étonné par des moyens étran-
« gers à l'art; il est incapable de s'extasier de-
« vant la tactique de l'art véritable ».

Il piccolo gruppo dei buongustai d'arte, destinato così di sovente ad essere in aperto dissidio con la maggioranza del pubblico, ma che è ben lieto di poter notare che queste frequenti esposizioni internazionali ne hanno alquanto migliorato il gusto, non può al certo disconoscere, guardando *Il duello* di Ilja Répine, che questo quadro sia disegnato con vigoria e con sapienza, come lo dimostra in ispecie il gruppo centrale dell' ufficiale ferito e dei due medici; che esso sia assai ingegnosamente composto; che possegga pregi di fattura tutt'altro che comuni; e che, se l'effetto cremisino del sole tramontante sul volto di uno dei padrini è alquanto eccessivo, tanto da far correre col pensiero piuttosto ai riflessi violenti di una fiaccola di bengala, il vero in tutti gli altri particolari vi è tradito con un' assai grande abilità dissimulatrice.

L'intenzione però di piacere al pubblico e di conquistarne l'ammirazione con mezzi che poco o nulla hanno che fare con l' arte pura, vi è evidente. Se anche non lo fosse, basterebbe a convincerci dell' artifiziosa commerciabilità dell'arte del Répine il gettare uno sguardo sull'altro suo quadro *Don Giovanni e Donna Anna,* così antipaticamente teatrale e per di più d'una fattura mediocre ed oltremodo convenzionale.

Del resto Ilja Rèpine, vincitore qualche anno fa, col suo *Giuramento di Cosacchi*, della grande medaglia d'oro all'esposizione internazionale di Monaco, gode grande considerazione nel proprio paese. Egli è uno dei tredici allievi dell' accademia imperiale di Pietroburgo, fondata centotrentadue anni fa dall' imperatrice Elisabetta, i quali, nel 1865, rifiutarono di più a lungo sottostare alle esigenze dei concorsi annuali di un troppo retrogrado e gelido classicismo e, raggruppati sotto la direzione d'Ivan Kramskoy, fondarono una società di esposizioni ambulanti, da cui presero il soprannome di *Ambulanti*. Assai lunga e fiera è stata la lotta tra i rigidi seguaci dell'ispirazione nobile e del disegno corretto e codesti ribelli, che osavano ripudiare i vieti convenzionalismi dell' arte classica per il diretto studio della natura; ma eglino hanno finito con l'ottenere la più completa vittoria, tanto da insignorirsi perfino della rocca dei loro avversarii, e difatti oggidì varii degli *Ambulanti* insegnano nella scuola di belle arti di Pietroburgo ed è proprio il Rèpine che ne è direttore.

Molto più interessanti del Rèpine, mostransi, a parer mio, qui a Venezia, il Makowsky, un *Ambulante* anche lui, ed il Tworojnikoff, perchè ci appaiono più schietti, più spontanei, meno preoccupati di furbescamente accaparrarsi i suffragi della massa.

Di Wladmir Makowsky vi sono quattro opere, la maggiore delle quali è quella intitolata *Il mercato a Mosca.* Essa è una scena piena di movimento e di vivacità, popolata da un gran numero di caratteristiche figurine della plebe di Mosca, che piace ed interessa molto di primo acchito. Se la si guarda però un po' a lungo, si scovre che l'intenzione precipua del pittore è stata di fermare l'attenzione del riguardante con le svariate espressioni, tutte troppo marcate e tutte troppo differenti l'una dall'altra, dei personaggi affollantisi in quella larga piazza e che, schizzati separatamente e poi raggruppati sulla stessa tela, hanno più l'apparenza di attori molto bene truccati che di uomini, di donne, di fanciulli appartenenti realmente al popolino.

A questo ed all' altro quadro di genere intitolato *Il suocero* — un quadro disegnato robustamente e che si fa ammirare sopra tutto pel contrasto di espressione dei due volti maschili, giacchè quello femminile è fin troppo impassibile — io preferisco le due minuscole tele del Makowsky riunite insieme, *Piccoli pescatori* e *Le lavandaie di Fillis.* Anch'esse sono di un'assai discutibile fedeltà al vero, ma presentano alla pupilla tale insieme di toni freschi e luccicanti e tali gaie macchie di colore, da far perdonar loro senza stento ciò che hanno di arbitrario nel folgorio della luce, di artificioso nell'eccessiva varietà di tinte sgargianti sui cenci

che ricoprono i minuscoli pescatori e le vecchie lavandaie ridenti al sole, e di alquanto lezioso nella ricercata piacevolezza dell'insieme.

In quanto ad Ivan Tworojnikoff, oltre ad una figura di vecchia bigotta, che attesta in lui una singolare virtuosità di pennello e che mi ha rammentato una tela assai simile del napoletano Vincenzo Volpe, ha mandato a Venezia la figura di una *Ragazzina*, che è, per efficacia verista, un vero gioiello pittorico ed è senza contrasto la migliore opera della sezione russa. Non è che il ritratto di una contadinella tutt' infagottata in una giacca da uomo ed in altri vestiti non suoi e con ai piedi due stivaletti troppo grandi per lei, la quale, ferma in mezzo alla campagna, trema dal freddo. Nulla, a prima vista, di più semplice e direi quasi di più volgare, ma nell'attitudine impacciata e goffa di quella bambina, nell'irrigidimento delle braccine slargate, nell'imbroncimento piagnucoloso del volto grassoccio e fasciato da una pezzuola variopinta v'è tale e tanta vita che non si finirebbe mai di contemplarla.

Oh, quanto preferisco questa piccola tela, nella sua sana ed efficace semplicità, alle macchinose tele romantiche di soggetto storico di Serge Miloradowitch, *Il patriarca Hermogene in carcere*, e di Claude Lébédew, *L'abolizione della libertà di Nowgorod*, che, malgrado la loro teatralità, nè ci commovono, nè ci fanno pensare o sognare,

nè trovano alcuna eco nel nostro animo; quanto la preferisco all' enorme composizione accademica di Enrico Siemiradzky, *Una Dirce cristiana nel circo di Nerone*, che non si raccomanda neppure per qualche eminente qualità di disegno o di colore!

Di paesaggi, nella sezione russa, v' è grande penuria, e pure le melanconiche interminabili distese di pianura, le grandiose giogaie coverte di neve, i larghi fiumi turbinosi, le vaste steppe dell' impero moscovita debbono essere tali da ispirare, con la loro austera poesia, il pennello di più di un pittore. Invece qui a Venezia non troviamo che tre acquerelli di Albert Benois, dei quali due sono affatto insignificanti e soltanto in uno, *Casa di contadino sulle rive dell'Oka,* piace una certa delicatezza di tocco; una scena di fiume di Nicolas Bodarewsky, *Sulle rive del Dnieper*, dura e superficiale; ed infine una minuscola scena di paese di Alexandre Kisséleff, *La casa del curato*, abbastanza luminosa e piacente nella sua tenera gamma di verdi, ma che sembra ideata piuttosto per figurare su qualcuno di quei graziosi biglietti cromolitografici che usansi in Russia in occasione del Capo d'anno.

Di ritratti poi ve n' è uno solo, quello di una giovane signora. Ammiri in esso chi voglia l'evidenza da sapiente manipolatore di tavolozza con cui è riprodotta la lucentezza del raso e

l'opaca morbidezza del velluto; io, per conto mio, noto soltanto l'insignificanza completa del volto roseo e leggiadro e la cristallina inespressione dei grandi occhi neri. Di questo ritratto è autore il già citato Nicolas Bodarewsky, che è pure uno dei più apprezzati fra i paesisti e figuristi che vivono oggidì a Mosca.

Egli ha inviato a Venezia anche un gran quadro di genere, *Cerimonia nuziale nella Piccola Russia*, che rappresenta una coppia di contadini russi, mentre, accompagnati dai parenti in abiti da festa, offrono piccoli doni al loro padrone, che li riceve, circondato dalla famiglia, sulla soglia della sua casa di campagna. Questa tela, che ha un uggioso aspetto di oleografia, vale soltanto per l'interesse che presenta la caratteristica scena di costumi russi, interesse affatto estraneo, del resto, al suo intrinseco valore, e pel gruppo di due donne dalle faccie tartariche, disegnate con magistrale vigore e presentanti all'occhio una gradevole e sapiente macchia di colore.

Ed ora non mi resta a rammentare che le due immense tele di un grigio bituminoso di Wladmir Schereschewski. Tanto nell'una quanto nell' altra, dietro i veli nebbiosi delle penombre di nudi sotterranei carcerari, intravedonsi le figure grandi al vero di una schiera di deportati in Siberia con pesanti catene ai piedi e col dolore e la nostalgia sui volti emaciati. In esse, ezian-

dio, se possiamo ammirare qualche volto espressivo e qualche gruppo bene atteggiato, dobbiamo deplorare la teatrale artificiosità complessiva che, invece di suscitare l'emozione, la gela sul nascere, sicchè, ancora una volta, volendo commoverci davvero sulla sorte dei poveri esiliati in Siberia, dobbiamo ricorrere alle pagine di un libro, alle pagine indimenticabili della *Tomba dei vivi* di Fédor Dostoiewsky.

Richard Muther, l'acuto critico d'arte tedesco, afferma che l'arte russa, stretta fra la barbarie e la civiltà, oscilla tuttora, nei più, fra l'imitazione servile degli stranieri e l'esplicazione un po' smodata e selvaggia delle sue tendenze native. Ora io, nei pittori russi che hanno esposto a Venezia, il primo dei due difetti capitali notati dal Muther l'ho trovato, con questo di aggravante che le forme d'arte che essi hanno imitate sono le più convenzionali e le più stantie. In quanto però al secondo, attraverso a cui si sarebbero almeno potuti intravedere i primi barlumi di una originalità che dovrà, presto o tardi, illuminare le creazioni delle arti figurative slave, così come ha con tanta possanza, illuminato in questo secolo quelle letterarie, io dichiaro di non essere riuscito a scovrirlo.

In quasi tutti questi ventidue quadri, la pittura russa, lo confesso, mi è apparsa affatto priva di quell'originalità di razza, tanto da me

studiosamente cercata. Sarà forse perchè i suoi rappresentanti in gran parte hanno fatto i loro studii in accademie straniere od anche nell'accademia di Pietroburgo sotto la direzione di maestri stranieri, ma essa si risente tuttora profondamente delle successive influenze estetiche forestiere che ha subìto, senza aver però avuta la forza nativa di assimilarsele, passando così dall'arte freddamente accademica, che appare nella vasta tela di Siemiradzky, a quella melodrammaticamente romantica, che appare invece nelle tele di Rèpine e di Lébédew, od a quella di genere, più o meno leziosamente piacevole, che ritrovasi nelle tele di Makowsky e di Bodarewsky.

Chissà! vi è forse, in qualche cantuccio del vasto impero slavo, un giovane artista, che, lontano dalle accademie e dalle periodiche mostre d'arte, pensa, studia e lavora, solitario e sconosciuto: è a lui che la grandiosa e selvaggia natura che lo circonda dirà la misteriosa parola, che non hanno trovato il tempo di chiederle gli abili e piacevoli pittori di Pietroburgo e di Mosca, troppo preoccupati d'imitare i modelli della vecchia Europa occidentale; è a lui, poichè li ha ricercati con pazienza ed amore per raffigurarli in suggestive allegorie, che si riveleranno le passioni ed i sogni, misti d'ingenuità, di rozzezza e di esaltazione mistica, dei gravi

e meditabondi contadini russi; è nelle sue tele che si manifesteranno, alfine, intimamente consociate, l'anima del popolo e l'anima del paesaggio russo.

II.

PITTORI SCOZZESI

A consolarci della delusione, che ci ha, nel suo complesso, procurata la sezione russa, ecco un'altra ed assai più numerosa schiera di artisti stranieri, che espongono per la prima volta in Italia. Sono i pittori scozzesi; ed eglino ci affascinano di prim' acchito per l' aristocratica poesia della visione, per l'eleganza squisita e pur giammai leziosa del disegno, per una delicatezza incomparabile di tinte e per una gradazione oltremodo sapiente di sfumature morbide e velate, che carezzano soavemente la pupilla e che nel mio cervello hanno fatto cantare i versi così caratteristici di Paul Verlaine:

> Car nous voulons la Nuance encore,
> Pas la Couleur, rien que la nuance !
> Oh ! la nuance seule fiance
> Le rêve au rêve et la flûte au cor !

La maggior parte di questi pittori appartengono al gruppo così a lungo e fieramente osteg-

giato che intitolasi *Glasgow School*, perchè sorto e cresciuto in seno dell'istituto di belle arti fondato trentadue anni fa nella metropoli scozzese « to diffuse among all classes a taste for art generally, and more especially of contemporary art ». Pur ciascuno possedendo una più o meno spiccata personalità, che un secondo più attento esame non tarda a rivelare, eglino hanno fra loro strette affinità di temperamento, le quali attribuiscono un'evidente omogeneità spirituale alle loro opere e danno ad esse quella comune malìa estetica, fatta di pittura ed insieme di poesia, che di continuo ci richiama nella sala dove sono esposte.

D'altra parte gli Scozzesi, pure essendo anche essi artisti cerebrali ed aristocratici e pur facendosi anche essi guidare sempre da un preconcetto estetico, differiscono essenzialmente dai Prerafaeliti ed in nulla procedono dalle teorie e dagli ammaestramenti di John Ruskin, la cui influenza è stata, in questi ultimi cinquant'anni, così larga e prepotente in tutta la Gran Brettagna. Ed infatti, mentre, i Prerafaeliti chiedono l' ispirazione delle loro tele alla storia ed alla leggenda, prediligono le allegorie ed i simboli, spingonsi spesso fino al misticismo e vengono per solito mossi da intenzioni moralizzatrici, gli Scozzesi invece sono convinti seguaci della teorica dell'arte per l'arte, e si limitano a rappresentare i più semplici spettacoli della natura e

le più semplici scene della vita quotidiana, pur trasfigurandoli mercè la particolare visione poetica che essi hanno degli uomini e delle cose; mentre i Prerafaeliti distinguonsi per crudezza di tinte, per secchezza di disegno e per un'eccessiva minuziosa finitezza di particolari in tutto ciò che dipingono, gli Scozzesi invece compiacciònsi nelle tinte morbide, velate, tenere, ed amano distruggere le asprezze dei contorni con un sottile strato caliginoso, punto curandosi delle invettive lanciate dal Ruskin * contro i sintetisti del pennello, come non si sono mai curati di quelle contro gli artisti che si permettono l'insolenza di scegliere nella natura o, peggio ancora, il sacrilegio d'idealizzarla **; mentre infine i Prerafaeliti si vantano di riattaccarsi ai nostri pittori del Quattrocento, gli Scozzesi invece, che quasi tutti hanno completato i loro studii a Parigi, risentonsi, volta a volta, dell' influenza dei paesisti francesi della prima metà del secolo, degli Impressionisti, dei Giapponesi e sopra tutto dell'americano James Mac Neill Whistler, che è stato sempre la *bête noire* dei Prerafaeliti, e prima e dopo il processo famoso contro Ruskin.

I più interessanti ed i più caratteristici, tra gli Scozzesi sono forse i paesisti, i quali inten-

---

* Cfr. JOHN RUSKIN — *Modern Painters:* vol. I, cap. V e vol. II, cap. III.

** Cfr. JOHN RUSKIN — *Modern Painters*: vol. III, cap. XIV.

dono in modo mirabile il sentimento dell'ora e del luogo, e che di un gruppo d'alberi illuminato dalla luna, di un declivio di collina glorificato dal tramonto, di un mulino riflettente le sue ali nello specchio verdognolo di uno stagno, di un castello diruto avvolto dalla nebbia mattutina, sanno fare scene che parlano all'anima e le suggeriscono — così come le tele indimenticabili di Corot, di cui hanno spesso le idealizzatrici velature bigio-argentine — sogni ora giocondi, ora melanconici.

Due, a dire il vero, sono i pittori di questa sezione che spiccatamente ci ricordano il Corot, cioè Macaulay Stevenson e Tom Robertson.

Se delle cinque tele di varia grandezza esposte dallo Stevenson, se ne esclude una, *Il vecchio mulino*, dai verdi assai freschi e dai ben riprodotti riflessi di un cielo popolato di nubi sulla cristallina superficie di un lago, tutte le altre ci mostrano effetti lunari su cantucci di bosco o di collina arborata, di cui nessuna figura umana turba la solitudine austera e suggestiva. Più che di paesaggi reali, esse ci danno l'impressione di paesaggi sognati dalla fantasia gentile di un poeta. È evidente che proprio ciò ha voluto lo Stevenson, la cui particolare ispirazione, improntata di letteratura, rivelasi perfino nei versi dello Shelley, che egli ha dato per titolo ad uno dei più vaghi suoi quadri, ma che potrebbero benissimo servire di comento anche agli altri

tre: « Tosto che le ombre della sera prevalgono, la luna incomincia il mirifico suo racconto ».

Più varia, ma forse di minore intensità suggestiva si manifesta la personalità di Tom Robertson, il quale pure dimostra stretti rapporti di ricerca, di visione ed anche di tecnica pittorica con lo Stevenson. Egli, oltre ad un effetto crepuscolare in campagna, ha mandato una scena di *Mietitura in Iscozia* di un' intonazione giallina finissima, che assai sapientemente s'accorda col verde cupo di un gruppo d'alberi e col celeste pallido del cielo nuvoloso e di cui rompono la scialba monotonia le vivaci macchiette rosse ed azzurre dei vestiti di tre o quattro minuscole figure di contadine aggirantisi fra i biondi covoni. Ha mandato eziandio quattro marine, delle quali preferisco di gran lunga la più piccola di formato, così armoniosa in tutte le sue parti, in cui sulle acque azzurro-bigiastre del mare la luna stende il lividore dei primi raggi, filtranti a stento attraverso la nera nuvolaglia, ed un volo di gabbiani fanno spiccare il bianco luminoso delle larghe ali.

Fra queste marine del Robertson ve ne è una suggerita da Venezia, la cui incredibile insufficienza rappresentativa — se pure non la si vuol chiamare, come ben se ne avrebbe il diritto, convenzionale falsità di visione — è davvero caratteristica. Essa, difatti, ci svela i lati deboli, che potrebbero divenire oltremodo perniciosi pei

possibili imitatori italiani, di parecchi di questi deliziosi pittori scozzesi, cioè l'incapacità quasi abituale d'intendere, di gustare e quindi poi di riprodurre la realtà della natura nella sua schiettezza ingenua e la disdegnosa incuria di trasportare sulla tela gli effetti di sole in tutta la possente loro veemenza o di dare all'acqua il suo carattere liquido così essenziale e pur così variabile a seconda che si tratti delle frementi onde del mare, di quelle placide di un lago e di quelle più o meno fluenti e turbinose di un fiume.

Se assai somigliante allo Stevenson ed al Robertson si dimostra Archibald Kay, specie nella *Pastorale Vespertina,* nella quale vediamo comparire per la prima volta quegli armenti di pecore, che poi tanto di frequente ci si presenteranno negli altri quadri di questa sala, ne differiscono però abbastanza gli altri paesisti scozzesi. Così John Terris, le cui scene di villaggio scozzese di una piacevolezza affatto esteriore e convenzionale e di una fattura abbastanza antiquata nell'artificiosa generale colorazione giallorossiccia hanno un assai scarso interesse artistico. Così J. Kerr-Lawson e R. M. G. Coventry, dei quali più che due quadri, vi sono due bozzetti, ma forse perciò più importanti, poichè in essi troviamo quella robusta franchezza di pennellata e quell' amore semplice pel vero senza raggentilimenti da cui per solito gli Scozzesi, come ho già detto, rifuggono per un eccessivo

trasporto verso le eleganze suggestive di una trasfigurazione poetica della natura. Così Alexander Frew, il cui effetto di crepuscolo caliginoso sulla Clyde è assai ben reso con una gamma di grigi, che però in alcune parti del quadro diventano alquanto sporchi, ingenerando una certa confusione ottica in chi guarda. Così infine — trascurando John Reid-Murray, P. John Dawnie, Harry Spence e Thomas Corsan Morton, benchè abbiano anche essi scene di paese non poco pregevoli — James Paterson, Grosvenor Thomas e Whitelaw James Hamilton, i quali meritano proprio una menzione speciale.

Di James Paterson v'è un vasto paesaggio scozzese, il quale presenta un carattere tragico che gli dà una certa lontana parentela con alcune tele del tedesco Ludwig Dill, e per la sua rara possanza suggestiva ci rattiene a lungo dinanzi a sè ad immaginarlo scenario di leggendarie istorie di vendette, di amori e di cavallereschi eroismi.

Anche i due paesaggi di Grosvenor Thomas, di cui amo assai meno la marina, sono di fattura larga e vigorosa, benchè forse un po' scenografica, una fattura che nulla ha di comune con quella del Corot, ma che piuttosto fa ripensare al Rousseau, senza però che vi si ritrovi quell'appassionato culto pel vero e quell'intima e comprensiva tenerezza per la natura, che a costui faceva studiare un albero come se fosse

una persona viva, e glielo faceva dipingere sulla tela con l'amorosa e paziente fedeltà che richiedesi per un ritratto.

In quanto a James Whitelaw Hamilton, il suo paesaggio autunnale è di un'originalità spiccata, che lo distacca quasi del tutto dai suoi compatrioti. Esso, con la sua violenta luminosità di tramonto, nonchè con l'audace contrasto di tinte accese, che suscitano il ricordo degli Impressionisti francesi ed insieme dei Giapponesi, sorprende dapprima e quasi repelle il visitatore, già abituato ai trapassi di toni ed alle velature ottenebratrici degli altri Scozzesi. Ma poi l'armonia ascosa che regola quella violenza di tinte si rivela a poco a poco alle sue pupille e lo conquide completamente.

Oltre a paesisti delicati e suggestivi, sonvi fra questi Scozzesi, ritrattisti di rara efficacia evocativa; e, di vero, i ritratti di fanciulle e di giovani signore, che James Guthrie, John Lavery e T. Austen Brown hanno mandati a Venezia, sono deliziose glorificazioni della grazia e dell'eleganza femminile, in cui però risentesi prepotente l'influenza di Whistler.

Di essi io preferisco quello di *Miss Hamilton*, dovuto al pennello del Guthrie, che ha, con tanta maestria, saputo far campeggiare sur un fondo rosaceo, in una posa di spontanea eleganza, la figura snella e così caratteristicamente anglo-

sassone nel volto fresco di giovinezza, benchè forse non molto bello, della figlia del suo amico e compagno d'arte. Dopo averlo considerato a lungo ed averne ammirate le molteplici squisite doti di colore e di disegno, non ho potuto fare a meno di riconoscere che è a buon diritto che al Guthrie viene accordato dai suoi confratelli del gruppo glasgoviano il primato nel ritratto.

In quanto a *Mademoiselle Plume Rouge* di Brown — un ritratto premiato lo scorso anno con la prima medaglia d'oro al *Glaspalast* di Monaco ed acquistato poi da quella Pinacoteca—esso piace molto al primo colpo d' occhio per la vaghezza della figura, per la grazia della posa e sopra tutto per la nota vivace della penna rossa sul cappellino, accordata, mercè una rara bravura di colorista, con la gamma di toni rosei e violacei dell'abito, spiccante sul fondo di un bianco argenteo. L'ammirazione però scema ogni volta che lo si guarda di nuovo, giacchè sempre più evidenti appaiono l'artificiosità da virtuoso con cui la figura è dipinta, il difetto di struttura di essa, la nessuna vita che v'è in quel grazioso volto di pupattola.

Il Lavery poi, oltre al già menzionato bellissimo ritratto muliebre, ha mandato un grande ritratto maschile, che non sembra dipinto dallo stesso delicato e sapiente pennello, tanto esso è legnoso e teatrale. Confrontando questo ritratto con gli altri dello stesso Lavery, di Gu-

thrie, di Brown, di W. Patrick Orr, di cui vi sono due figure femminili non certo prive di merito, e di Edward Arthur Walton, di cui, oltre ad un ritratto della propria moglie di una pregevole naturalezza di posa ma alquanto duro e sgradevole nel disegno del volto, v'è un ritratto di bambina concepito con piacente sentimento decorativo, io mi sono chiesto se per caso tale differenza di risultati nel riprodurre le fattezze maschili piuttosto che quelle femminili o puerili non dipenda forse dal fatto che i ritratti degli Scozzesi, più che per rivelatrice efficacia psicologia, valgono per l'eleganza degli atteggiamenti, per la pastosa morbidezza con cui sono trattate le carni nel volto e nelle mani, per la disinvoltura magistrale della pennellata e per la gioconda armonia dei colori contrapposti e graduati nel modo più piacevole alla pupilla.

L'essermi già troppo dilungato sui paesaggi e sui ritratti di questa sezione mi vieta di attardarmi sulle belle acqueforti di D. Y. Cameron, uno dei più originali campioni del gruppo scozzese, e specie sui quadri di figura, che tutti sono di una grande semplicità di concezione e di un raro fascino di poesia.

È l'infanzia, soltanto l'infanzia, sia nella letizia vivace ed ingenua dei suoi giuochi, sia nella vaga melanconia delle sue quasi incoscienti

meditazioni nell'ora in cui il sole tramonta ed una precoce mestizia invade le piccole anime e le induce al sogno, che ci mostrano nelle loro tele vaghissime Francis Henry Newbery, William Pratt, David Fulton, Robert Brough, Harrigton Mann, Constance Walton e Bessie Mac Nicol.

Fra esse le mie maggiori simpatie vanno verso l'affascinante figura di bimba bionda tutta vestita di azzurro e con un gattino nero fra le braccia, che mi guarda coi suoi dolci occhietti azzurri dalla tela dipinta da Francis Henry Newbery, e verso l'altro quadro di Newbery, intitolato *Sotto la luna*, che mi presenta cinque fanciulline, mentre fanno una ronda in riva ad un laghetto, avvolte dal chiaror lunare. Lo so bene che la luce che illumina questa scena è affatto arbitraria, che l'acqua del lago manca d'ogni carattere fluido, che i riflessi della luna sono inverosimili; ma che importano questi ed altri tradimenti del vero, se l'autore non ha avuto punto la volontà di tenersi fedele ad esso e non ha inteso che fare una composizione di carattere decorativo, la quale cattivasse ed allietasse i nostri sguardi con l'eleganza degli snelli corpi infantili e con la sapiente armonia delle tinte tenere?

Assai seducenti sono eziandio il quadro del Fulton, *Giorni d'estate*, col cosi grazioso e caratteristico gruppo di bambagiosi ed orecchiuti

conigli e di ridenti contadinelli in mezzo al verde di un prato costellato di margherite, e le due tele del Pratt, *Gioie estive*, con quatto fanciullette, che, seguite da un cane, si rincorrono sull' umida spiaggia del mare, e *Di sera*, con una schiera di donne e di bambini che raccolgono delle conchiglie nell' ora della bassa marea, mentre la luna si nasconde a metà dietro ad una nuvola.

Il quadretto poi di Bessie Mac Nicol, *Battaglia di fiori*, che non manca di pregi, ma che ha il torto di presentare un insieme alquanto confuso, risentesi della diretta influenza degli Impressionisti francesi e specie di quella del Renoir.

Colui infine che mostra un' originalità tutta propria è Robert Brough, con le sue due tele *S. Anna di Brittany* e *Tra sole e luna*, alle quali non si possono negare nè l'efficacia suggestiva, nè l'armonia dell'insieme, nè l'audacia assai ben riuscita degli effetti luminosi del tramonto. Certo è però che vi si desidererebbero una più robusta consistenza nel disegno delle figure, un minor manierismo nel dipingere i volti delle fanciulline, che rassomigliansi troppo sia nelle fattezze sia nell'espressione, ed una più sobria ricerca dell'effetto, che avrebbe evitato al Brough di scivolare nel teatrale, siccome gli è accaduto nel disegnare la patetica figura dell' accattone, che, quasi fosse un attore, rivolge gli occhi al pubblico invece di fissare, come dovrebbe, l'au-

reola che corona miracolosamente la testina soave di S. Anna di Brittany.

Da questa rapida rassegna che ho fatto delle opere esposte a Venezia dai pittori scozzesi appare chiaro che se costoro c' impongono l' ammirazione, non è perchè, così come fanno gli Scandinavi e gli Olandesi, contemplino e riproducano la natura con ingenuità e con fedele schiettezza, ma perchè sono artisti sapienti, raffinati ed affatto soggettivi. Eglino non attingono direttamente ed esclusivamente l'ispirazione dalla natura e dalla vita, ma cercano invece in esse quegli aspetti che possono rispecchiare le loro intime personali visioni. Di un loro quadro quindi non si potrà già affermare, con lo Zola, che sia un cantuccio di natura visto attraverso un temperamento, ma si dovrà viceversa dire che è un temperamento visto attraverso un cantuccio di natura.

III.

I PITTORI INGLESI

Il disdegno per la volgarità della mediocre esistenza moderna e l'aspirazione verso le luminose cime dell'Ideale hanno, al certo, avuto in Inghilterra la più elevata e più completa manifestazione nelle opere di quel George Frederick Watts, oggidì quasi ottantenne, che ha riassunto tutto il nobile suo programma d'arte nella famosa frase « Io dipingo le idee e non le cose ». Se, con le sue grandi composizioni simboliche, concepite con tanta suggestiva originalità, quali *L'Amore e la Morte*, *La Speranza*, *L'Amore e la Vita*, e coi suoi ritratti di una rara intensità psicologica, egli impone l'ammirazione, ha però il grave torto di trascurare troppo le esteriori ma pur così necessarie attrattive del colore e del disegno, specie nelle piccole tele, le quali disgraziatamente sono le sole da cui siasi finora fatto rappresentare in Italia.

Coloro però che in quest'ultimo cinquantennio

hanno con maggiore larghezza e con maggiore efficacia incarnato in Inghilterra lo spiritualismo nelle sue tendenze più aristocratiche e letterarieggianti sono stati, senza dubbio alcuno, i Prerafaeliti, ai quali anche i meno teneri pel loro tentativo di rinnovazione estetica non possono negare il merito di una fede convinta, pertinace ed entusiasta. Osteggiati da prima fierissimamente, eglino hanno, quando è giunta l'ora del trionfo, esercitata un' influenza preponderante su tutta l'arte inglese, riuscendo a suggestionare eziandio non pochi pittori francesi e belgi. Tale dominio, a dire il vero, si è andato abbastanza restringendo in questi ultimi anni, come lo provano le più recenti mostre della *Royal Academy*, della *New Gallery* e del *New English Art Club* di Londra, e come lo prova qui a Venezia la giovane fiorente scuola di Glasgow, sorta con tendenze d'arte affatto opposte. Ma se i Prerafaeliti non si possono forse più vantare di essere nelle arti maggiori i maestri più acclamati e più seguiti, benchè anche di recente al loro gruppo siansi aggiunti nuovi valorosi adepti, tra i quali basterebbe rammentare Byam Shaw e Cayley Robinson, è però indiscutibile che siansi quasi completamente insignoriti di tutte le più svariate produzioni di quelle arti minori, che essi hanno il merito non piccolo di aver rimesse in onore.

Non è certo qui il caso di rifare l'istoria del movimento prerafaelita *, ma non è forse superfluo il determinarne i varii periodi ed i varii aspetti.

Dei tre iniziatori di esso, John Everett Millais, che innegabilmente era dotato di un più giusto e più profondo senso pittorico, ma che assai poco compiacevasi alle idee astratte ed alle giostre teoriche, non tardò molto ad allontanarsi dal cenacolo prerafaelita per consacrarsi tutto, malgrado le acri rampogne del Ruskin, a quella pittura di genere che ne fece il beniamino del pubblico inglese. Invece gli altri due componenti della triade iniziale, William Holman Hunt e Dante Gabriele Rossetti, d'indole alquanto differente l'uno dall'altro, erano destinati a rappresentare i due periodi o meglio i due aspetti del Prerafaelismo. William Holman Hunt, severo spirito di asceta e di puritano, aspirava ad un'arte avente uno scopo di moralizzazione attiva e compiacentesi nei soggetti della leggenda cristiana, ad un'arte che, nella fattura, ricercava la rappresentazione esatta e minuziosa della natura. Questa fattura era del resto soltanto in apparenza verista, giacché il suo verismo non ne contraddiceva in alcun modo il sostanziale spiritualismo, non avendo altro scopo che quello espresso dal Ruskin: « scovrire fin nelle mi-

---

* Cf. V. PICA — *L'arte europea a Venezia*: pag. 19-38.

« nuzie in apparenza più insignificanti e più
« spregevoli l' attività incessante della potenza
« divina che abbellisce e glorifica; mettere in
« luce infine tutte le cose per insegnarle a co-
« loro che non guardano nè pensano: ecco ciò
« che è davvero il privilegio e la vocazione
« speciale dello spirito superiore; ecco, in con-
« seguenza, il dovere particolare che vienegli
« assegnato dalla Provvidenza ». Questa del-
l'Hunt fu la prima forma pensosa ed ascetica del
Prerafaelismo, la quale, realizzando in molta
parte l'estetica moralizzatrice di John Ruskin,
doveva naturalmente trovare in costui il più
strenuo difensore e propugnatore.

L'origine italiana di Dante Gabriele Rossetti
lo mantenne alieno da quello spirito di propa-
ganda moralizzatrice, che ha fatto tanto spesso
confondere ai letterati come ai pittori inglesi la
bellezza etica con la bellezza estetica. Egli quindi,
pure essendo non meno spiritualista e forse non
meno mistico del suo amico William Holman
Hunt, non si sforzò punto di suggerire l'appli-
cazione degli alti dettami morali o la fede nel
soprannaturale, ma piuttosto ricercò la fusione
del sogno con la realtà, ricercò l'esaltazione
estetica, ricercò non la pagana bellezza delle
forme, ma la spirituale bellezza dell'espressione.
Furono quindi le sottigliezze psicologiche e le
soavi visioni della *Vita Nuova* di Dante e dei
sonetti e delle canzoni di Guido Cavalcanti e di

Cino da Pistoia, che vennero da lui rievocate nella parallela sua opera pittorica e poetica.

Fu quest'arte arcaica, imaginosa, squisitamente preziosa, sentimentale ed italianeggiante che prevalse nel secondo periodo del Prerafaelismo e che poi, con Edward Burne-Jones, doveva mostrare una particolare predilezione per le passionali leggende ed i miti eroici del ciclo di Re Arturo e dei cavalieri della Tavola Rotonda, riattaccandosi a quel Ford Madox Brown, che può, in certo modo, venire considerato come un precursore dei Prerafaeliti.

Fu poi coll'assidua ed appassionata cooperazione di Burne-Jones che un altro giovane amico ed ammiratore del Rossetti, William Morris, si consacrò tutto alla rinascenza dell'arte industriale. Su cartoni disegnati da sè medesimo o da Burne-Jones o da un altro artista di singolare valore, Walter Crane, egli, negli stabilimenti da lui impiantati e sotto la propria vigile ed instancabile direzione, fece tessere arazzi, tappeti, tende, fece stampare parati a colori ed in rilievo, fece fabbricare grandi vetrate dipinte, che andarono in seguito a decorare le case signorili. Tutte queste squisite opere d'arte applicata divulgarono sempre più il gusto pei soggetti romanzescamente leggendari, per le snelle e leggiadre figure, per le eleganti sagome di arbusti e di animali, pei tenui ed intricati rabeschi,

per le sapienti gamme di tinte sbiadite, che dopo lunga lotta, erano state imposte al gusto del pubblico inglese dai suoi maestri, mercè le loro tele ed i larghi loro affreschi.

William Morris non si accontentò soltanto di dotare il suo paese di tappezzerie, di mobili, di vetrate fabbricate con criterii affatto estetici, che dar dovessero un aspetto d'arte agl'interni delle abitazioni inglesi, ma volle eziandio fondare, per la gioia degli amatori di libri belli, una vasta tipografia con torchi a mano. Da essa uscirono da prima riproduzioni di antiche edizioni e poi edizioni originali di opere di scrittori moderni, di cui sovente egli medesimo disegnava le illustrazioni, i fregi, le iniziali od almeno, quando ad altri artisti tale incarico veniva affidato, curava, con iscrupolo grande e con impeccabile gusto di novatore, la scelta dei caratteri, del formato, della carta, dell'inchiostro, della legatura e di tutte quelle minute modalità senza le quali non si può ottenere il libro tipograficamente perfetto, che i veri bibliofili aprono trepidanti ed a lungo accarezzano con lo sguardo e con le dita, provando un' intima voluttà spirituale ed insieme sensuale.

E bisogna dire che il Burne-Jones, il Morris, il Crane ed i parecchi loro seguaci sono mirabilmente riusciti nella prefissasi missione di riabilitare e di rinnovare quelle che soglionsi chiamare *arti minori* e di ricongiungerle, così

come fu nei tempi gloriosi della Rinascenza, alle *arti maggiori*, creando un' arte decorativa ispirata ai nostri Quattrocentisti, nonchè qualche volta a quei delicati coloristi, a quei sapienti sintetisti del disegno, a quegli ingegnosi ornatisti che sono i Giapponesi; un'arte decorativa atta a dare un carattere estetico all'interno della casa moderna per la maggior letizia degli occhi che guardano, delle mani che tastano, della mente che sogna. Se io mi sono attardato, con una digressione forse un po' troppo lunga, su questa più recente evoluzione dell' arte prerafaelita è perchè sono persuaso che se essa può non a torto considerarsene la suprema fioritura, ne è anche la maggiore e più sicura gloria.

Ahimè! la pittura prerafaelita, come del resto tutte le altre forme dell'odierna pittura inglese, fatta eccezione per quella scozzese, la quale fa parte da sè, è assai meschinamente rappresentata in questa mostra di Venezia; e se si volesse giudicarla dagli scarsi saggi mandati non si potrebbe fare a meno di essere molto severi.

Prima che la mostra venisse aperta, erasi buccinato d'una collezione abbastanza completa di opere di Dante Gabriele Rossetti, la quale avrebbe alfine fatto conoscere agl'Italiani questo geniale pittore-poeta, che serbò, in mezzo alle nebbie londinesi, pur non essendo mai venuto nella sua patria d'origine, un'anima così spiri-

tualmente italiana e riuscì a persuadere col suo esempio gli Anglo-Sassoni a rintracciare nel nostro divino Quattrocento l'elisire di vita della loro arte. Sembra però che, all'ultima ora, la famiglia non abbia mandato che alcuni pochi ed insignificanti disegni; ed il Comitato ha avuto ragione di rifiutarli, perchè da un'esposizione di disegni del Rossetti non sarebbero apparsi che i suoi abbastanza frequenti errori di disegno, le sue deficienze tecniche, e non già la sottile intellettualità delle sue concezioni, l'intensità espressiva delle sue figure femminili, la delicata poesia delle sue visioni mistiche.

Ma, oltre al Rossetti, mancano l'Hunt ed il Burne-Jones, e quindi non v'è la possibilità di uno studio comparativo della tavolozza di questi tre pittori — adoperanti pure una medesima tecnica rinnovata da quella del Gozzoli e degli altri affreschisti italiani del Quattrocento —, la quale è cruda ed assai faticosa all'occhio nell'Hunt, è calda nel Rossetti ed è tenera, velata e di un'armoniosa gamma di tinte sbiadite nel Burne-Jones. Nè, d'altra parte, è possibile un istruttivo raffronto fra lo spiritualismo simbolico degl'Inglesi, che prende di solito un carattere sentimentale, per precipitare a volte nell'uggia moralizzatrice, con lo spiritualismo simbolico dei Tedeschi, che al contrario assume quasi sempre carattere cerebrale, per scivolare spesso in una semi-incomprensibilità metafisica. Tale dif-

ferenza potrebbe forse trovare la sua più plausibile spiegazione nell'essere l'Inghilterra la patria dei poeti, che, al dire del Taine, *traduisent mieux les secousses et les élans de l'être intérieur* , e la Germania invece la patria dei più sapienti costruttori di sistemi filosofici.

Ci fosse almeno Edward Robert Hughes, che aveva mandato nell'altra mostra veneziana due acquerelli così poetici come concetto e così delicati come fattura; ci fosse almeno William Blake Richmond, di cui ho rivisto, nella recente mostra di Firenze, con vivo diletto dei miei occhi, *Il bagno di Venere!* Rammento anzi, a proposito di tal vaghissima tela, che un giorno del passato febbraio, mentre tutto uno sciame di eleganti signore si sdilinquivano in frasi entusiastiche dinanzi alla *Rêverie* del Dicksee e con le vocette acute gareggiavano di comenti coi cavalieri che accompagnavanle, scorsi ad un tratto Giosuè Carducci fermarsi dinanzi al *Bagno di Venere* e rimanervi a lungo estasiato, senza scambiar motto con chi gli faceva da guida. Nulla certo di più eloquente del raffronto di quelle due ammirazioni, l'ammirazione verbosa e superficiale delle vezzose damine e dei cavalieri mondani pel quadro novellistico-sentimentale del Dicksee e l'ammirazione concentrata e silenziosa del Poeta pel quadro leggiadramente pagano del Richmond.

Giacchè neppure Edward Robert Hughes e

William Blake Richmond si sono fatti vivi, non vi sono per rappresentare il Prerafaelismo, nella sua più schietta forma, che un quadro di Arthur Hughes e due quadri di Walter Crane.

La tela di Arthur Hughes, un Prerafaelita della prima ora, che ha al suo attivo più di un'opera pregevole, è intitolata *La porta della Misericordia* e dovrebbe essere la raffigurazione pittorica delle seguenti parole della Sacra Scrittura, che leggonsi scritte a caratteri gotici tutt'intorno alla cornice: « Alla presenza degli an« geli di Dio, trabocca di gioia l'anima del pec« catore che si pente. — Benchè i vostri peccati « siano come scarlatto, essi diverranno come « neve ». La scena però, con l'angelo che, circondato da altri sette compagni dalle pieghettate lunghe tuniche celestrine, ripulisce con la spugna una lavagnetta nera, mentre porge l'altra mano ad una donna prostrata ai suoi piedi, è, a voler essere sinceri, di una ridevole puerilità allegorica nella sua affettazione d'ingenuità mistica, e ci appare come una delle più anemiche e rachitiche filiazioni del simbolismo religioso di William Holman Hunt.

Dei due quadri poi di Walter Crane io preferisco quello piccolino ad acquerello che porta per titolo *Simboli di primavera.* Essa ci presenta, con grande freschezza di colore e con un' alquanto manierata eleganza di disegno, tre fanciulle le quali, come gli eroi e le eroine del poetico albo

Queen Summer or the Tourney of the Lily and the Rose, edito qualche anno fa dall'editore Cassell di Londra, hanno chiesto la foggia e la tinta delle loro molli vesti ai tre fiori primaverili, giacinto, calla e giaggiolo, di cui ciascuno sorregge, con stanca mollezza, un esemplare gigantesco.

L'altro quadro del Crane di mole assai maggiore, *Libertà*, rappresenta un angelo dalle ali variopinte, il quale, penetrando in una tenebrosa prigione, rompe i ceppi di un vigoroso ignudo garzone dal berretto frigio, mentre il frate ed il vecchio guerriero che lo custodiscono sono presi da improvviso sonno catalettico. Certo esso ha qualità d'ideazione ed anche di fattura molto superiori, ma le figure ne sono legnose, ma la colorazione ne è acre, ma la composizione ne appare di un gelido convenzionalismo, sotto le pretensioni dell'allegoria politico-sociale. Esso mi rammenta un'antipatica pubblicazione poetico-pittorica, *Cartoons for the cause*, in glorificazione della nobile causa del socialismo, in cui l'autore squisito di tanti deliziosi albi per bambini, *Baby's own Æsop*, *The Baby's Opera*, *Pan pipes* ecc. perde, eccetto in qualche rara tavola, ogni grazia decorativa, ogni gentilezza di fantasia, ogni seduzione di linea, per attardarsi in aggruppamenti allegorici ineleganti, spesso grossolani ed a volte perfino grotteschi.

Una lontana parentela coi Prerafaeliti ha senza dubbio, nel suo languido romanticismo, Robert Fowler, ma nella sua arte elegante e fredda si sentono anche altre influenze così inglesi come francesi. Egli, oltre ad una molto mediocre marina dalle nubi rosate e ad un gruppo di vecchi nocchieri sdraiati, in attitudine d'immensa stanchezza fisica e morale, sul cassero di una nave leggendaria, gruppo strano di colore e poco consistente di disegno, ha mandato due figure di ignude deità campestri su fantastici sfondi di campagna, viste come dietro ad un cristallo verdognolo, le quali, nella loro assoluta insignificanza, non mancano d'una certa grazia decorativa. Di tale grazia decorativa, del resto affatto superficiale, non possonsi dire del tutto privi neppure i due tondi mitologici, *Venere creata dalla spuma del mare* ed *Endimione*, di William Stott of Oldham, curiosi prodotti di un ibridismo pittorico, che mostra il loro autore al confluente delle più opposte tendenze d'arte.

La tendenza preponderante nelle due tele dello Stott of Oldham e che riappare in qualche altra tela di questa sala, pur non avendovi nessuno che la rappresenti intera e schietta, è l'accademica tendenza classicizzante, che chiede i suoi soggetti alla mitologia ed alla vita antica e che ha avuto in Inghilterra il suo più degno rappresentante in Sir Frederick Leighton, morto, così come i già citati John Everett Millais e

William Morris, l'anno scorso, che è stato davvero un anno nefasto per l'arte inglese. Il classicismo del Leighton, nonchè dei suoi predecessori e dei suoi seguaci, non soltanto è ostile al quadro storico siccome è stato con rigido convenzionalismo concepito da un David in Francia e da un Camuccini in Italia, ma, sotto la diretta influenza dei marmi del Partenone, posseduti dal *Royal British Museum*, ha chiesto sempre l'ispirazione ed i modelli all'arte greca. Però il Leighton dimostrava una certa grandiosità di visione, un'armoniosa distribuzione delle figure, una rara sapienza plastica, che imponevano il rispetto anche a coloro i quali non amavano punto la tradizionale ispirazione e la fredda compostezza della sua arte; invece in Edward J. Poynter, attuale presidente della R. Accademia di Belle Arti di Londra, e negli altri campioni della pittura classica inglese, se non troviamo nulla che ci esasperi, non riusciamo neppure a trovare nulla che c' interessi od almeno richiami la nostra attenzione.

Trascurando *La morte di Albina* di John Collier di un così antipatico carattere oleografico e l' *Estate* di George Percy Jacomb-Hood, raffigurata da una fanciulla nuda che disponesi a prendere un bagno nelle acque di un fiumicello, tela che non si raccomanda nè per originalità di trovata, nè per robustezza di fattura,

io sento di dover deplorare la completa assenza da Venezia della pittura inglese d'animali, che ha così gloriose tradizioni da Sir Edvin Landseer a Briton Riviere ed a quel John M. Swan, che aveva mandato, alla recente mostra di Firenze, un interessante *Studio di leopardi dell' Africa Orientale*, i quali, coi pelami fulvi stellati di nero spiccanti su d'un fondo verdastro e sporco dipinto di maniera, apparivano di tale mirabile verità nel loro felino strisciamento, che quasi quasi si aspettava di vederli, da un momento all'altro, scattare e lanciarsi micidiali sull'adocchiata preda.

Nè è certo meno deplorevole che soltanto una piccola scena di vita di bordo di assai scarsa importanza artistica, *L' ordine è di far vela*, dovuta al pennello di Henry Scott Tuke, rappresenti l' importante gruppo di pittori realisti inglesi, che ha per capo Stanhope Forbes, per centro Newlyn in Cornovaglia ed a cui appartiene H. H. La Thangue, l'autore di *Alla raccolta del crescione*, una delle più belle e fresche tele dell' esposizione fiorentina, già più volte menzionata.

Per la pittura di ritratti, mancando l' Herkomer, l'Ouless e l'Ochardson, che ne sono in Inghilterra i più acclamati maestri, ci dobbiamo accontentare di una leccata e manierata figura di bimba di S. Melton Fischer — il quale, come pittore di genere, presenta *Vanitas vanitatum*,

vignettistica scena di signore in un magazzino di moda, in cui, con vero dispiacere, non ho ritrovato nessuna delle brillanti doti del suo quadro di due anni fa, *Una notte d' estate a Venezia*, — ed un gruppo di tre teste di Lawrence Alma Tadema.

Certo queste tre teste dai capelli rossicci di una madre e dei suoi due figliuoli sono disegnate con non comune perizia ed assai bene in esse spicca il peculiare carattere della razza anglo-sassone, ma le guance hanno una levigatura porcellanea che congela la sanguigna vita della carne, ma le labbra e gli occhi non hanno alcuna espressione, ma l'aggruppamento, è di un'esasperante banalità da fotografo. Dopo aver visto questa piccola tela e dopo aver visto l'auto-ritratto destinato alla Galleria Pitti, io non riesco proprio ad avere una grande ammirazione per l' illustre pittore anglo-olandese, come ritrattista. Credo anzi che egli avrebbe giovato assai meglio alla sua fama in Italia se avesse mandato invece uno dei suoi così caratteristici e piacevoli quadri, i quali evocano dinanzi agli occhi, gradevolmente sorpresi, la Roma antica, non già la Roma dei grandi avvenimenti storici, resa uggiosa dai pittori accademici, ma la Roma dell'intimità, popolata, con seducente anacronismo, da vezzose Inglesine, vestite all'antica.

Il gruppo più numeroso è quello dei paesisti

e, ad onta che esso non si presenti con opere di grande importanza, non ismentisce del tutto la fama più che secolare che in tal ramo di pittura gode a buon diritto l'Inghilterra, la quale può vantarsi di avere, con l'esempio di Constable e di Bonington, suscitata la gloriosa pleiade dei paesisti francesi della prima metà del nostro secolo.

Vi è Alfred East, con un gruppo di alberi in riva a un lago, al rezzo dei quali un pastorello dei tempi andati suona la rustica siringa, mentre il gregge pascola ed un compagno sta intento ad ascoltarlo: la pittura non è egualmente solida in tutte le sue parti, ma dalla scena elevasi tale delicato sentimento di poesia che non si ha proprio il coraggio di scendere a censure tecniche. Vi è Henry Davis, con due tele, *Intrusi* — tre vacche, penetranti in un prato tutto gemmato di fiori di campo, che guardano dinanzi a sè con la tipica loro espressione imbambolata — ed *Al fresco* — un gruppo di pecore pascolanti lungo un declivio erboso — due tele trattate con pennello disinvolto, vigoroso nel modellare, ma non sinceramente innamorato del vero, due tele, nelle quali l'aria non circola abbastanza ed i rapporti luminosi non sono sempre esatti. V' è Moffat Lidner, con un' impressione di marina vista di sera dietro un velo di nebbia, bucherellato di punti luminosi dalle lanterne della spiaggia e delle barche, assai

giusta nella poetica sua delicatezza di contorni sfumati e di complessiva intonazione turchiniccia; il vederla però ripetuta quasi identicamente su due tele ingenera il sospetto che sia dipinta un po' di maniera. V'è William Hulton, con due effetti di paesaggio, visto l'uno di sera e l'altro di mattina, di fattura e di taglio assai eleganti. V'è George Charles Haité, con quattro tele, che, per freschezza di tinte, per giustezza di valori, per delicatezza di intonazione, ravvivata a volte, come ad esempio in quella intitolata *Mercato di frutta*, con grande astuzia pittorica, da una vivace nota di colore acceso, sono fra le migliori scene di paese della sezione inglese, malgrado vi si osservi una peccaminosa ricerca di superficiale piacevolezza. V' è infine — non tenendo conto del Jackson, del Logsdail e dello Stokes, che hanno mandato quadretti di assai mediocre importanza, — Clara Montalba, con due acquerelli, *Scirocco* e *Villaggio di pescatori in Svezia*, che, pur non essendo dei suoi migliori, rappresentano sempre, con le loro tonalità argentine e e con le loro gaie gamme di colore, una vera gioia per gli occhi.

L'unico artista della sezione inglese che riveli davvero una personalità arditamente vigorosa e d'indiscutibile originalità è Frank Brangwyn, nato a Bruges in Fiandra, ma stabilito fin da giovanetto a Londra, dove studiò pittura nel *South*

Kensington Museum. Egli ha mandato a Venezia quattro quadri, di cui due assai grandi, che conquidono di prim'acchito l'attenzione del visitatore, pur sorprendendolo con la fattura davvero bizzarra, costituita di grandi macchie di colori vivaci, arancione, verde, azzurro, imperanti le une sulle altre o spiccanti su larghi spazii di tela ricoverti appena di velature bigiastre, una fattura che ricorda insieme Delacroix e Manet, con però sempre qualcosa di affatto individuale e rimanendo sempre mirabilmente armoniosa in mezzo alle sue violenze di colore.

Nei quadri del Brangwyn, dei quali il più importante come concezione è il *S. Simone Stilita*, ma il più equilibrato ed il più efficace sembrami invece il più piccolo intitolato *S. Giovanni*, vi sono evidenti deficienze di prospettiva, vi sono figure non spiccanti abbastanza sul fondo, vi sono effetti di luce del tutto arbitrarii, vi sono dieci altri difetti non meno gravi, ma vi è tale potenza di fantasia pittorica, tale dono di suggestione, che si rimane a pensare ed a sognare a lungo dinanzi alle mistiche o drammatiche visioni che il prestigioso artista ha evocato sulla tela e che, pur avendo tanto poco di umano, parlano un linguaggio così intenso ed emozionante.

Quale però che sia il valore dei quadri del Brangwyn e quello di alcune delle piccole scene

4

di paese innanzi lodate, è innegabile che il complesso della sezione inglese appare oltremodo squallido, tanto da costringere un critico, che voglia profittare dell'occasione presentatagli da questa seconda mostra veneziana per far conoscere ai suoi lettori le varie scuole pittoriche europee, di discorrere, proprio come è accaduto a me, assai più degli artisti assenti che dei presenti.

IV.

I PITTORI AMERICANI

La prima cosa che evidente appare a chi osservi con una certa attenzione la trentina di tele mandate dagli artisti americani è la mancanza in esse di qualsiasi carattere comune, atto a rivelare la tipica unicità della razza. Per quanto dunque si può giudicare da questa mostra, nonchè dalle più recenti mostre d'arte internazionali di Parigi, di Londra e di Monaco, parmi sia lecito affermare che l'America del Nord (di quella del Sud non è neppure il caso di parlare, perchè non ha nessuno che la rappresenti qui a Venezia), pur potendo in letteratura vantare un lirico magniloquente come Walt Whitman, un novellatore sottile e suggestivo come Edgar Allan Poe e, in un ordine di molto inferiore, un umorista fantasioso come Mark Twain, tre scrittori infine di un' affatto peculiare e moderna originalità transatlantica, manca fino a oggi di una pittura affatto propria. E pure essa possiede tutta una schiera di

pittori di non comune valore, ciascuno dei quali però deve venire associato sia alla scuola pittorica francese, sia a quella inglese, sia a quella tedesca. Concludendo, la verità è questa: vi sono sì dei pittori americani, ma non vi è ancora una pittura americana.

Colui che, a dire il vero, non può venir riattaccato a nessuna scuola è quel James Mac Neill Whistler, di cui ho già più volte fatto il nome, e la cui mirabile originalità di visione pittorica esercita una sempre più imperiosa influenza sulle giovani generazioni artistiche europee. Nato a Lowel, nel 1834, da un maggiore dell'esercito americano e destinato alla carriera militare, egli fuggì dalla sua patria per recarsi in Europa, dove studiò pittura col Gleyre e dove ha in seguito sempre vissuto, riuscendo a vincere, mercè una spavalda audacia, le più feroci ostilità di pubblici e di critici e ad imporre una sua singolarissima maniera di ritrattista e di paesista, nell'istesso tempo solida e vaporosa, reale e fantastica, che è andata accentuandosi di anno in anno sempre più.

Colorista sommo, egli sforzasi di ridurre ogni spettacolo, che deve venir riprodotto dal suo pennello, a due sole od anche ad una sola tinta che poi gradua meravigliosamente, in modo che ogni sua tela procuri all'occhio educato la più squisita, sottile ed intensa delle voluttà visive.

Egli medesimo suole proclamarsi un sinfonista del colore, ed ai suoi quadri, siano paesaggi, siano ritratti, già da tempo non dà che titoli musico-pittorici, come ad esempio: *Armonia in grigio e rosa* o *Notturno in azzurro ed oro*, titoli atti a precisare quale sia il suo ideale d'arte e che giustificano l'ingegnosa similitudine del Duret: « Alcuni quadri del Whistler fanno « pensare a quei brani della musica wagneriana, « in cui il suono armonico, separato da ogni di- « segno melodico e da ogni cadenza accentuata, « rimane una specie di astrazione e non dà che « un' impressione musicale indefinita ».

Peccato che il Whistler, il quale almeno nel 1895 espose a Venezia un ritratto di giovinetta vestita di bianco che, pur non appartenendo alla sua maniera più recente e più caratteristica, attestava però la sua magistrale valentia pittorica, non abbia creduto stavolta di mandare altro che nove acqueforti — scene di Venezia, paesaggi d' Olanda, gruppo di figure femminili — e neppure delle sue migliori, benchè in esse si ammiri sempre quell'elegante sua leggerezza di tratto di così prodigiosa possanza evocativa.

Reso l' omaggio che mi pareva doveroso a colui che è, senza dubbio alcuno, il più geniale dei pittori americani ed è inoltre uno dei più aristocratici rinnovatori della pittura odierna, debbo deplorare un' altra assenza, quella cioè

di William T. Dannat. Costui è un colorista vigoroso e sanguigno, che, nato a New-York e recatosi poi a Parigi, dove per qualche tempo studiò col Munkacsy, chiede per solito i suoi soggetti alla Spagna ed ha tentato audaci accordi di tinte e bizzarri effetti di luce che hanno, nei *Salons* parigini, richiamata su di lui una attenzione, fatta un po' d'ammirazione ed un po' di meraviglia.

Abbastanza ben rappresentato è invece John Sargent, un Americano nato a Firenze, che ha studiato pittura a Parigi con Carolus Duran ed ha vissuto, anche lui, quasi sempre in Europa. Egli, oltre ad un nudo di fanciulla araba, vista di spalle, di grande sapienza plastica nella piacevole eleganza dell'atteggiamento, ma un po' duro di disegno e di una levigatezza di superficie epidermica alquanto convenzionale, ha mandato due ritratti, che assai bene esprimono le doti ed i difetti dell'arte sua, in cui il virtuosismo lotta, ora vincitore ora vinto, con più elevate preoccupazioni d'ordine psicologico.

Così nel ritratto grande al vero del Dottor Pozzi, ciò che conquista l'ammirazione è la bravura con cui il Sargent, invasato certo dall'inebriante ricordo di Velasquez, ha saputo servirsi di due toni rossi, facendoli risaltare l'uno sull'altro ed armonizzandoli col roseo del volto e delle mani, e col nero della barba e dei ca-

pelli. Ma l'impressione è tutt'affatto superficiale e senza intensità, giacchè, dopo aver ammirata la rara sapienza di tavolozza dell'autore, non riusciamo in alcun modo ad interessarci al robusto e barbuto signore che ci si presenta in una posa abbastanza teatrale. Tutt' al più notiamo, con un sorriso, che la porpora, la quale ha richiamato subito, all'entrare nella sala, i nostri sguardi, non appartiene nè ad una mantellà cardinalizia, nè ad un giustacuore di cavaliere della Corte di Filippo IV, quali amava dipingerne Don Diego Velasquez, ma semplicemente ad una assai prosaica moderna veste-da-camera. Il fatto è che pel ritratto è indispensabile sì una non comune perizia tecnica, ma questa non basta da sola. Per ottenere che tale speciale forma d'arte diventi davvero interessante e suggestiva, bisogna che della persona raffigurata il pittore non si limiti a rappresentare l' aspetto esteriore od a servirsene come pretesto per una virtuosa evidenza meccanica nel riprodurre, con pennello abile ad ingannare l'occhio, la lucentezza del raso o la morbidezza del velluto, ma ne evochi la vita espressiva della fisonomia, ma ne faccia trasparire l' anima.

« Un beau portrait — ha molto acutamente « osservato Gustave Geffroy — contient une « somme d'énigme qui donnera sans cesse à « rèver au spectateur. Quel est ce passant ? où

« va-t-il ? à quoi pense-t-il ? Lorsqu' une pein-
« ture vous pose ces questions, vous poursuit,
« vous obsède par la réalité qu'elle affirme et
« le mystère qu'elle recèle, vous pouvez prévoir
« la prolongation de sa destinée ». Ebbene, queste parole del perspicace critico d'arte francese mi sono ritornate alla mente mentre fissavo l'altro dei due ritratti del Sargent, che ci presenta la figura a mezzobusto di una signora non bella e non più giovanissima, con le mani poggiate sui fianchi e vestita di un abito di un viola cangiante, su cui fiammeggia un mazzetto di papaveri. V'è nella posa un po' contorta ma pur così spontanea di lei, v'è nel sorriso lieve delle sue sottili labbra beffarde, v'è nei suoi occhietti luccicanti e profondi un non so che di bizzarro e di misterioso, che vi attira e vi arresta a lungo pensoso dinanzi a quella figura di donna non bella, a cui però il pittore è riuscito a dare il sottile fascino psicologico, che manca così completamente al ritratto del dottor Pozzi.

E, mentre continuavo a guardare, nella mente si risvegliava il ricordo di un'altra tela prestigiosa del Sargent, vista qualche mese fa a Firenze. Non era che l'abbozzo di un ritratto della notissima scrittrice inglese Vernon Lee, eseguito in due o tre ore soltanto e che l'autore giudiziosamente non ha voluto mai completare; ma quali parole potrebbero dire la vita meravi-

gliosa che il Sargent ha saputo dare sulla tela all'espressiva bruttezza di quella fisonomia quasi maschile, di quella bocca di un rosso livido di piaga, di quei capelli scarmigliati e spioventi sulla fronte, di quegli occhi accesi di un'intellettuale fiamma, dietro i rotondi cristalli degli occhiali, di un' ineleganza quasi grottesca?

Un ritrattista abbastanza interessante e simpatico mi sembra John W. Alexander, benchè evidentemente influenzato, non senza danno certo della sua particolare originalità, dal Whistler. La sua figura di fanciulla, che, sollevando lo strascico della veste bianca con rabeschi di color nocciuola, campeggia su di un fondo uniforme di verde prato, si presenta forse senza abbastanza rilievo ed alquanto difettosa nelle proporzioni, poichè le gambe appaiono troppo lunghe e la testa troppo piccola. Essa però possiede una così elegante snellezza di sagoma ed una così gradevole armonia di tinte tenere, che se risvegliano troppo il ricordo dell'arte cartellonistica, oggidì così fiorente, rivelano però nell' autore uno squisito senso decorativo ed una preziosa possanza nell'evocare sulla tela gentili e poetiche visioni femminili.

L' Alexander ha inoltre mandato un piccolo quadro, che ci fa intravedere, nella penombra di un salottino, la figura di una donna, vestita di velluto oliva, che suona il piano, e di un

uomo, appena sbozzato dal pennello, che sta ad ascoltarla. La scena, nella sua estrema semplicità, ha una certa seduzione di mistero ed è forse più efficacemente suggestiva di quella artificiosa *Rêverie* dell'inglese Franck Dicksee — con la quale ha un' evidente parentela estetica —, che strappava, nella mostra fiorentina, tante flebili acclamazioni ammirative al grazioso pubblico muliebre.

Fra i pittori americani di figura, che hanno esposto qui a Venezia, varii altri meritano di venire rammentati. Così Julius Rolshoven, che ha uno studio di testa di fanciulla, illuminata dal sole, assai piacevole per vivacità d'intonazione e per morbidezza pastosa di colore. Così Edmund Charles Tarbell, che, oltre ad un quadrettino affatto insignificante come soggetto nella sua leziosa mondanità, ma che presenta all'occhio un delicato accordo di tinte tenere nella duplice gamma del verde e del rosa, ha un effetto di luce di lampada su d'un nudo femminile, ancora umido del bagno, il quale, se come risultato non può dirsi che riuscito a metà, rivela però in lui un ricercatore coscienzioso ed appassionato nel campo così importante dei tentativi impressionisti. Così J. Alden, il quale, sia in due gruppi femminili — una signora ed una ragazza che passeggiano in una villa ed una mamma, che, inginocchiata presso un grosso cane, palleggia un fantolino —, sia in due paesaggi,

l'uno primaverile e l'altro invernale, si rivela anche lui disposto a seguire l'esempio degli Impressionisti nel rendere le mobili e vibranti luminosità della campagna e la istantaneità dei movimenti e degli atteggiamenti umani. Egli però non si mostra ancora in pieno possesso, eccetto forse nell'assai pregevole paesaggio invernale, della sicura e vigorosa tecnica, indispensabile per tali ardimentose ricerche.

In quanto a Frederic Arthur Bridgman, a Charles Caryl Coleman, a Humphrey Moore, rappresentanti di una pittura più o meno corretta e sapiente, ma gelida ed insignificante, che ci fa sentir l'odore di rinchiuso degli studii, fra le cui pareti vengono laboriosamente fabbricati i suoi prodotti, le opere da loro esposte, nelle quali nè si riflette l'ingenuo amore del vero, nè appare un pensiero od un' emozione, mi hanno lasciato perfettamente freddo. E così anche gli accademici bozzetti decorativi di Elihu Vedder, tanto poveri d'invenzione, tanto rigidamente convenzionali di disegno, tanto scialbi di colore, che rappresentano invero molto male il concettoso illustratore delle quartine del *Rubàiyát* di Omár Khayyám.

All'istesso gruppo di campioni di un'arte vecchiotta ed arida appartiene anche Eugène Benson; ma ad uno dei suoi quattro quadri, e proprio a quello intitolato *Ricordanza*, non saprei negare,

malgrado la totale intonazione giallastra, muta d'ogni luce, e malgrado la volgarità grossolana della figura muliebre, una complessiva grazia arcaica ed una poetica eleganza nella svelta figura dell'adolescente che, appoggiato ad un alberello, suona il piffero.

Oltre al già citato Alden, di paesisti americani qui a Venezia non troviamo che L. Julius Stewart, con *L'argine a Bougival*, un quadretto la cui leziosa piacevolezza commerciale non merita proprio di fermare la nostra attenzione; John Humphreys-Johnston, con un mediocre *Effetto di luna;* ed infine Lewis Edward Herzog, un ventiseenne cittadino di Filadelfia, che già da qualche tempo vive ed espone a Monaco, con due tele, delle quali preferisco, per la disinvolta vigoria della pennellata e per la giustezza dell'osservazione, benchè mi sembri un po' troppo bituminosa, quella intitolata *Giù pel sentiero fangoso.*

Ma ciò che appare davvero strano, pur rendendo sempre più ragione dell' assenza di una pittura nazionale americana, è che neppure uno di questi pittori di paese abbia creduto di dover chiedere l' ispirazione delle sue tele alle vaste praterie, alle rocciose montagne, alle vergini foreste, ai maestosi fiumi della propria patria, che così entusiastiche pagine hanno ispirato a Chateaubriand ed a Whitman. Li rammentate gli

esaltati slanci di nostalgico lirismo del geniale poeta americano verso gli Stati Uniti del Sud?

O magnetica terra, o scintillante, profumata terra!

O grandi e lenti fiumi scorrenti su sabbie argentee per migliaia di miglia!

Io torno in immaginazione nella Floridia dai trasparenti laghi, e riattraverso le antiche dense foreste.

. . . .

Oh, le grandi piantagioni di cotone, i campi di riso e di zucchero! Il *cactus* custodito dalle sue spine, e i grandi fiori bianchi e celesti!

Le estensioni infinite, l' abbondanza ed il deserto, i vecchi boschi carichi di *mistletoe* e di pendenti liane!

L' odore resinoso ed il crepuscolo della foresta — la sacra naturale quiete, i silenzi solenni!

Oh, lo strano fascino di quasi ignote ed insuperabili paludi, infestate dai rettili, risuonanti del muggito dei coccodrilli, dei notturni lamenti del gufo e del gatto selvatico — e del terribile fruscìo del serpente a sonagli; dove solo osa arrischiarsi col suo fucile il filibustiere, e nasconde la mobile sua capanna lo schiavo fuggiasco...

Voglio rivedere i campi di grano del Tennessee — l' alto grano d'un verde lucente, dalle lunghe foglie eleganti.

Voglio tornare al vecchio Tennessee, e non lasciarlo mai più!

Mi sono riservato di parlare in ultimo dei due quadri, che, insieme coi ritratti del Sargent, richiamano sopra tutto l'attenzione dei visitatori, cioè quelli di Charles Sprague Pearce e di Alexander Harrison.

Su di un prato in riva al mare e sotto un cielo nuvoloso una ragazzina fa pascolare delle pecore: ecco ciò che ci mostrerebbe semplicemente il quadro del Pearce — un discepolo del Bonnat che fa pensare ad un Bastien-Lepage assai illeziosito — se il titolo di esso e l'aureola che corona la testa della pastorella non ci rivelassero che siamo al cospetto di una futura santa, di *Santa Genoveffa.* Il prato, le pecore, la figura infantile della protagonista sono senza dubbio tratteggiate con larghezza e con solidità, benchè la fattura ne sia forse un po' troppo levigata e minuziosa, ma ciò che manca del tutto a questo quadro, che ha indubbiamente la pretesa di suscitare emozioni poetiche, è l'intimo soffio mistico. Fissate con un poco d'attenzione il volto rubicondo dai vitrei occhi insignificanti di Santa Genoveffa e, non soltanto non vi ritroverete quell'ineffabile luce di dolcezza pensosa delle figure prerafaelite od anche, per prendere un modello in questa medesima esposizione, della S. Anna bambina dello scozzese Brough, ma scovrirete per di più una ricerca laboriosa d'intensità espressiva affatto mancata, in cui di leggieri s'indovina l'istrionico sforzo della modella, sotto l'imposizione del pittore.

Quella poesia che difetta al quadro del Pearce, io la trovo invece, benchè sotto ben diverse sembianze, nell'ampia tela dell'Harrison *In Ar-*

cadia, la quale, non so se per la cattiva qualità dei colori adoperati o della vernice distesavi sopra, ci appare, ahimè! assai diversa di come si presentò, in tutta la sua verde freschezza, nel *Salon* parigino del 1886. Essa ci mostra, sedute sull'erba folta di un umido prato accanto ad un laghetto, od appoggiate agli argentei sottili tronchi dei faggi, una breve schiera di ignude fanciulle, le cui morbide carni sono tinte di riflessi verdognoli dalla circostante campagna invasa dal sole. Da quel cantuccio di boschetto incantato, da quei formosi corpi muliebri elevasi un così acuto senso di letizia, e v'è in tutta la scena, evocata con pennello sapiente ed amoroso del vero, un tale languido incanto idilliaco, che lo spirito ne rimane soggiogato e nella nostra mente ricompaiono d'un tratto le più soavi visioni di Teocrito, di Bione e degli altri ridenti poeti dell'antica Ellade.

V.

I PITTORI OLANDESI

Tutti i pittori raccolti nella sezione olandese hanno, così come quelli della sezione scozzese, un'aria di parentela spirituale, e non è che dopo un attento esame che si scovrono le caratteristiche formanti la personale originalità di ciascuno di essi e ci si rende conto delle aspirazioni novatrici degli uni, delle pertinacie retrograde degli altri, della perspicace serenità, a base di nativo buonsenso, che tiene lontani la maggior parte di essi dalle esagerazioni e dall' intemperanze d' ogni sorta.

Per guadagnarsi le nostre simpatie o la nostra ammirazione gli Olandesi non posseggono nè l'eleganza poetizzatrice degli Scozzesi, nè la stranezza esotica degli Scandinavi, nè la ricerca ardimentosa ed irrequieta del nuovo dei Francesi, nè la laboriosa intensità di pensiero, rivestita di veli allegorici, dei Prerafaeliti inglesi e dei Secessionisti tedeschi. Pure, se dinanzi alle loro opere la prima volta ci si ferma fugace-

mente e le si guardano senza eccessiva attenzione, si ritorna poi a contemplarle sempre più di sovente, ci si interessa sempre più ad esse, e, mentre molte vivaci ammirazioni del primo giorno si vanno poco per volta calmando, l'occhio e la mente stanchi ed eccitati del visitatore si riposano con gioia nella contemplazione delle loro tele, delle loro acqueforti, delle loro litografie, scoprendovi ogni dì,con lieta meraviglia, qualche nuovo pregio di visione o di fattura.

L'intima ragione di questo fascino lentamente sviluppantesi dalle opere degli Olandesi, è che costoro sono dei modesti ma acuti ed appassionati studiosi della natura, la quale viene da essi contemplata senza lambiccature psicologiche, senza preconcetti estetici, senza sofisticherie simboliche. Eglino però hanno il merito grandissimo di non arrestarsi, come purtroppo assai di sovente accade ai nostri pittori, alle superficialità dell'aspetto esteriore, sforzandosi invece sempre di scovrire l'intima poesia di un paesaggio, di far cantare l'anima delle cose. È un merito questo che oltre che alle secolari tradizioni dell'arte olandese, oltre che alla speciale riconcentrazione pensosa dell'indole nordica, devesi attribuire al fatto che la natura nei loro brumosi e spesso squallidi paesi non riveste le allettevoli e smaglianti apparenze con le quali giocondamente ride lungo le spiagge, nelle vallate, sui colli della dolce Italia nostra.

Artisti coscienziosi, pazienti, convinti, che lasciansi quasi tutti guidare esclusivamente da quell'ingenua schiettezza d'ispirazione, attinta dal vero dopo ardenti e lunghe contemplazioni interrogatrici, nella quale è riposta, checchè se ne dica, ogni più sana energia dell'arte, eglino naturalmente prediligono la pittura di paese, mostrandosi influenzati, più che dai loro grandi maestri del passato — fatta forse esclusione per Jan van der Meer di Delft e, in quanto al colore, per Hobbema e Ruysdael — dai paesisti francesi del 1830 e sopra tutto da J. F. Millet.

Dopo la morte, avvenuta nove anni fa, di Anton Mauve, Jozef Israels, che ha nello scorso gennaio compito il suo settantaduesimo anno, è il caposcuola incontrastato dell'odierna pittura olandese. Di lui però stavolta non v'è che un quadrettino, *Ritorno dai campi,* di mediocre interesse artistico, e poi una testa di donna piena di espressione ed uno studietto di nudo femminile d'una seducente morbidezza. Sono due piccole tele, le quali, per quanto pregevoli, non possono considerarsi che come degli abbozzi e sono quindi ben lungi — anche perchè di una ispirazione differente dalla sua abituale e tanto più caratteristica — dal poter dare un concetto esatto dell'arte nobile e robusta di colui che si è fatto il pietoso pittore degli umili, delle loro secrete sofferenze e dei loro disdegnati drammi psicologici.

Un altro dei maestri della scuola olandese è Hendrik Mesdag, appena di quattro anni più giovane dell'Israels, ma che ha assai tardi iniziata la sua carriera artistica, giacchè fino ai trentacinque anni egli, sforzandosi di comprimere la sua vocazione per la pittura, attese al commercio insieme col padre. Egli i soggetti delle sue tele li chiede sempre al mare, anzi ad un cantuccio speciale di mare, giacchè quella che ricompare di continuo nelle sue tele è la prediletta spiaggia di Scheveningen, con le sue onde bigiastre e spumose e con le sue pesanti barche da pesca. Ciò attribuisce una certa monotonia d'ispirazione a tutta la sua opera pittorica, tanto più che quasi sempre le sue marine ci appaiono dietro sottili veli di caligine soavemente dorati dal tramonto. Accade quindi, che, nel febbrile ed irrequieto bisogno di sensazioni nuove che tortura gli spiriti moderni, coloro che due anni fa, qui a Venezia, avevano portato al cielo i quadri esposti dal Mesdag, hanno sentito raffreddare il loro entusiasmo dinanzi ai due mandati lo scorso inverno a Firenze, e poi, dinanzi agli altri due di questa seconda mostra veneziana, hanno scrollato con impazienza le spalle, dimenticando che tanti antichi gloriosi maestri del pennello non hanno fatto, durante tutta la loro vita, che dipingere, proprio come il Mesdag, una stessa scena, che ripetere uno stesso effetto di luce o di raggrup-

pamento di figure, pur ogni volta modificandolo alquanto nei particolari.

Chi abbia la forza di non lasciarsi dominare da un inconsulto movimento di malumore nervoso e che anzi sappia trovare un sottile diletto cerebrale nello scovrire la differenza dei particolari sotto l'apparente simiglianza d'insieme si arresterà davanti a queste due magistrali tele dell'illustre pittore di Groninga con non minore compiacenza delle altre volte e la poesia semplice, ma pur così intensa, di una sera d'estate su d'una melanconica spiaggia del Nord troverà di nuovo un' eco nella sua anima.

Dei tre fratelli Maris, che hanno anche essi esercitata una non piccola ed assai utile influenza sulla giovine generazione artistica del loro paese, il solo ad esporre, in questa come nell'antecedente mostra, è stato Willem, che ha mandato un *Pascolo olandese* di fattura larga e disinvolta, in cui circolano l'aria e la luce e che evoca assai bene la freschezza di un prato, pel quale, sotto un cielo nuvoloso, lente incedono due vacche di un disegno forse troppo sommario ed ambiguo.

Il settuagenario Christoffle Bisschop ha un poco simpatico ritratto di dama attempata vestita in velluto rosso, che risente troppo dell'accademia e un quadretto *Un raggio di sole*, che, pur potendo meritare lode per una certa efficacia luminosa, per un piacente accordo di tinte gial-

le, rosse e turchine e per la soave espressione del volto della puerpera, contemplante con occhio amorevole il fantolino che riposa nella vi cina culla, appare però nell' insieme di fattura dura ed antiquata e non riesce ad interessarci; così come l'Apol, che, coi suoi scenografici e falsi effetti di luna nel bosco e di neve, con tramonto di fuoco di bengala, si mostra più che altro degno di dedicare la sua attività di commerciante del pennello ai policromi biglietti figurati pel Natale, che usansi in Inghilterra.

I paesaggi poi del De Bock, del Du Chattel, della signora Mesdag ed in ispecial modo quello del Gabriel, così piccolo ma di così luminosa trasparenza nel cielo e così giusto di rapporti in tutto il complesso, pur assai bene ritraendo il carattere dell' Olanda, sia nella cupa tristezza delle sue dune, sia nella melanconia non esente di soavità delle erbose rive dei suoi fiumi e dei suoi ampii orizzonti dalle brume biondiccie, dietro cui disegnansi a volte le grandi ali fantastiche di qualche molino, sia anche nella fugace letizia che le dà la ringiovanitrice primavera, non possono considerarsi che come opere di assai secondaria importanza e non tali quindi da appalesarci appieno la speciale personalità dei loro autori. E se la signorina Schwartze, alla quale temo forte che gli anni di studio a Monaco ed a Parigi siano stati tutt'altro che giovevoli, ottiene a stento, mercè un ritratto virile a pastello

eseguito con certa vigorosa bravura, di farsi perdonare una leziosa *S.ta Agnese* e l'ampia e pretensiosa tela *Luterane alla comunione*, riuscita, ahimè! affatto insignificante e priva d'ogni poesia mistica; se al quadro del Martens, *La vedova*, di una così sapiente fattura, nuoce alquanto il preconcetto di banale commozione patetica che lo ha suggerito e l'evidente derivazione dell'Israels; se dello Henkes, accanto ad una figura di vecchia signora vestita tutta di bianco, che, assisa nella sua seggiola a bracciuoli, legge con profonda attenzione un giornale, figura disegnata davvero con rara maestria, v'è un quadrettino di genere di una così convenzionale mediocrità di concetto e di esecuzione da far quasi dubitare del suo valore artistico; i quadri invece del Neuhuys, del Blommers, del Ter Meulen, del Jansen, del Kever e del Van der Waaij, tutti pittori i quali, come quelli finora citati, appartengono, lustro più lustro meno, alla generazione del Mesdag e dei fratelli Maris, fermano molto più a lungo la nostra attenzione, procurandoci assai più intense emozioni artistiche.

Tanto Albert Neuhuys quanto Bernardus Johannes Blommers sono a capo del piccolo gruppo, che coltiva, anche oggidì, quella realistica pittura di genere, che fu gloria fulgidissima degli antichi artisti olandesi; ma eglino, rinunciando alla piccola pennellata levigatrice ed alla ri-

cerca paziente dei più minuti particolari, hanno adottato una tecnica assai più franca e più sintetica. Per quanto però le due tele di Neuhuys, *Un'interessante notizia* ed *Il desinare dei bimbi*, siano mirabili per la coscienziosa riproduzione del vero e per la simpatica bonarietà dell' osservazione, che alla prima di essa dà anche un tenue senso di umorismo, io preferisco ad entrambe il quadretto del Blommers, *Preparativi pel desinare*, davvero delizioso nella sua semplicità, che così bene esprime la mite poesia della monotona esistenza familiare in una modesta casuccia di contadini.

Assai riuscita è anche la scena d' interno, intitolata *Filatrici*, del Kever, che è un altro valoroso cultore della schietta pittura di genere olandese, ed in essa io ho con gioia trovato un vero raggio di sole, che da una finestra, aperta sul verde della campagna, penetra nella cameretta, in cui due contadine lavorano all'arcolaio. Oh! come si desidererebbe che un po' del vivido sole che il Kever è riuscito a far scintillare sulla sua tela, illuminasse quella così fuliginosa, *Il bambino si sveglia*, con la quale l'assai più giovane pittore Arthur Briët ci si presenta come tardivo rappresentante di un' arte vecchiotta e manierata.

Col Ter Meulen, ritorniamo alle scene di paese, benchè i suoi *Montoni al lavatoio*, ai quali però forse non a torto potrebbe muoversi il rimpro-

vero di poca originalità, sentendovisi spiccata l'imitazione del Mauve, lo dimostrino non meno valoroso come animalista che come paesista; e col Jansen, ritorniamo alle marine, giacchè, oltre ad una piccola ma assai caratteristica scena di *Mercato ad Amsterdam*, egli ha esposto una vasta ed assai bella tela, che rappresenta una rada, popolata di grossi navigli, sotto le fiamme vespertine.

In quanto a Nicolaas van der Waaij, egli, al contrario della maggior parte dei suoi compatrioti, mostrasi sopra tutto innamorato della vita mondana contemporanea, così come brillantemente si svolge nelle feste pompose dell'alta società, negli spettacoli teatrali, nei ricevimenti a Corte. Ecco, difatti, su d'una tela abbastanza grande, uno sciame di ballerine, che, nei loro vaporosi vestiti di garza, si ritirano dal palcoscenico, salutando e sorridendo agli eleganti zerbinotti, che le occhieggiano con curiosità e con desiderio. La scena nel suo insieme è assai piacente, ma la luce, che viene dall'alto, parmi che dia più l'impressione di quella diurna del sole che di quella artefatta dell'illuminazione serotina; e, d'altra parte, le figurine delle silfidi, che hanno anche il torto d'avere tutte le medesime sembianze, sono carezzate da un pennello troppo glorificatore e mi fanno ripensare con rimpianto alle danzatrici così vere del Degas.

Preferisco quindi a questo quadro l'altro, assai più piccino, *Udienza al Palazzo Reale d'Amsterdam*, dell'istesso autore, in cui egli riesce a darci l'impressione di tutta una folla di ufficiali, di prelati, di magistrati, conversante in una sala di Corte di sontuosa grandiosità, una folla i cui passi non debbono quasi far rumore sul soffice tappeto dalle tinte rosse ed azzurre così bene armonizzanti col bianco e con l'oro delle pareti e col giallo ed il nero delle uniformi e delle toghe.

Il Van der Waaij, che ha appena raggiunto il quarantaduesimo anno d'età, può ben considerarsi come l'anello di congiunzione fra i pittori vecchi o già attempati, che sono venuto finora nominando, ed il gruppo dei giovani, che comprende gli artisti fra i 25 ed i 40 anni.

Se dei componenti di esso manca forse il più valoroso, cioè George Hendrik Breitner, che ricorda assai nelle sue audacie novatrici Edouard Manet, se manca il più bizzarramente originale, cioè Jan Toorop, che ha chiesto l' intensità suggestiva delle sue tele di un simbolismo così sibillino alle informi ma pur cosi impressionanti pitture dell' India e dell' Isola di Giava, sua patria d' origine, abbiamo in compenso qui a Venezia quasi tutti gli altri, e varii con opere di singolare importanza. E difatti, di Isaac Israels, figlio dell'illustre caposcuola olan-

dese, v'è un effetto di neve ad Amsterdam, che risentesi alquanto dell'influenza degli Impressionisti francesi ed in particolar modo del Raffaelli, ma che, specie nel cielo rossiccio e nuvoloso e nei caseggiati dello sfondo, è di una prestigiosa efficacia evocativa.

Di Evert Peters v'è un campo di cavoli, pittura grassa, vigorosa, sapiente, che, nella diversità di aspetto che presenta ciascun cavolo, mentre pure a primo acchito paiono tutti identici, dimostra quale amoroso, sincero e paziente osservatore del vero sia quest'artista. Esso ha entusiasmato, a ragione, tutti i buongustai e serve a dimostrare, ancora una volta, che la più semplice e la più volgare scena reale può riuscire interessante tanto quanto una nobile composizione allegorica, purchè sia ritratta con appassionata fedeltà e purchè abbia davvero prodotta un'intensa impressione sullo spirito di un artista, abituato a prestar l'orecchio, con convinta ingenuità, alle misteriose parole, che la natura mormora soltanto a chi è degno di intenderla.

Di Josseling de Jong v'è un quadro, *Le povere contadine*, ricco di sentimento e composto e disegnato con vera maestria, ma che ha il torto di rammentare nello sfondo di campagna e nella dolorosa piegata attitudine delle due figure di donna le celebri *Glaneuses* di Millet. Del Dake e del Tholen vi sono due strade di

campagna, avvolte dalla nebbia e sulle quali da una luna malaticcia o da una solitaria stella piove una luce ambigua e misteriosa. Per quanto l'una abbia una generale tinta tabaccosa poco gradevole all'occhio e l'altra abbia qualche ombra di cui non ci si rende bene conto, esse ritraggono con assai efficacia quel particolare fascino suggestivo che esercitano su chi li guarda i paesaggi caliginosi.

Vi sono infine del Bastert, del Poggenbeek, del Witsen, dello Zilcken ed in ispecie del Van der Weele e del Wysmuller, un assai felice discepolo ed imitatore di Matthijs Maris, tutta una serie mirabile di scene di campagna e di mare, che, per schiettezza naturalista e per efficacia rappresentativa, non trovano riscontro che soltanto nella sezione scandinava.

Dopo averli ammirati come pittori, bisogna, in questa esposizione, ammirare gli Olandesi eziandio come acquafortisti.

I più illustri rappresentanti dell' acquaforte, di quest'arte così squisita, intensa e suggestiva, sono stati, come ognun sa, olandesi e fiamminghi; e basta nominare Luca di Leyda, Rubens ed i suoi discepoli, Van Dyck, Potter, Breughel, i Visscher e, come aquila che sovra ogni altro vola, Rembrandt, il geniale maestro del chiaroscuro, per evocare il ricordo di tutto un luminoso passato di gloria. Ma l'arte del bulino,

come tutte le altre arti del disegno, decadde rapidamente nel XVIII secolo e nella prima metà del nostro secolo, per poi rifiorire splendidamente in quest'ultimo trentennio, nel Belgio dietro l'iniziativa del Rops, ed in Olanda dietro quella del Weissenbruch, dell' Israels, del Mauve e dei fratelli Maris.

Ebbene tale risveglio, che ad un attento osservatore si rivelava in modo inoppugnabile nella prima esposizione veneziana, in questa seconda si riafferma in modo trionfale con una collezione stupenda non soltanto di acqueforti e di punte-secche, ma eziandio di quelle litografie e di quelle incisioni su legno, alle quali, dopo un trentennio circa di disdegno, si ritorna adesso con rinnovato amore.

Manca invero Josef Israels, di cui non così presto dimenticherò le tre bellissime acqueforti, esposte due anni fa, e mancano Jacob e Matthijs Maris; ma quali meraviglie di bulino non hanno, in compenso, mandate i più giovani acquafortisti olandesi!

Tre fra costoro meritano, sopra tutto, di venire additati ai fini intenditori, e sono Storm de' s Gravesande, Bauer e Witsen.

Del primo vi è una serie di nove punte-secche, che lo dimostrano impareggiabile nel dare l' impressione delle specchianti superfici della laguna, delle frementi increspature delle onde marine, dello spumeggiare di esse contro gli

scogli, dell'impetuoso assalto dei cavalloni dell'alta marea contro le dighe, e ciò con la maggiore semplicità di mezzi possibili, con pochi tratti di rara giustezza sintetica, che danno alle riserve del fondo bianco o giallino della carta, un valore di luce e perfino a volte di modellazione, incredibile da chi non l'abbia direttamente osservato.

È invece in un mirifico Oriente da *Mille ed una notte*, che, come per incanto, ci trasportano le popolose scene di M. A. J. Bauer, di una curiosa fattura capillare, e che, coi loro violenti chiari-scuri e coi loro fondi argentini, rammentano Rembrandt.

Affatto diverso dai due precedenti è il Witsen, le cui numerose acqueforti dal tratto grosso e vellutato evocano, per solito, dinanzi ai nostri occhi vedute di Londra, con le sue caratteristiche nebbie e con l' umido luccichìo così mirabilmente reso delle sue piazze e delle sue strade dopo la pioggia, od anche vigorose figure di villani, penanti sulla vanga, di una semplicità grandiosa di visione e d' una robustezza sintetica di disegno, degne proprio di Millet.

Meritano poi d' essere guardati con occhio attento le scenette di paese ed i profili femminili, disegnati con punta leggiera ed elegante dallo Zilcken, che avrebbe insieme dovuto mandare qualcheduna delle sue magistrali riproduzioni di Van der Meer, di Rembrandt o di Mes-

dag; le pittoresche marine del Ten Cate; e poi ancora le acqueforti, anch'esse assai pregevoli, della signorina De Vries, dello Stark, del Graadt, del Van Roggen, del De Zwart, del Reicher e del Koster.

Fra le litografie, parmi poi siano da segnalarsi i due gruppi di madre e figlio di un così delicato sentimento dello Havermann; i ritratti di una così rivelatrice efficacia psicologica e di una così sicura modellatura del Veth; gli ex-libris e le scene fantastiche, con motivi decorativi tratti tanto felicemente dal mondo animale, del Van Hoytema; ed infine le scene bizzarre, or di fattura arcaica or di fattura giapponizzante, del Cachet.

Quando gli occhi sono stanchi e la testa incomincia a confondersi per aver troppo a lungo guardati quadri e statue, amo cercare un rifugio riconfortante nella contemplazione di queste acqueforti olandesi, giacchè, lo confesso, io ho una particolare tenerezza per tale austera ed aristocratica arte del nero e del bianco, che ottiene effetti così prodigiosi con mezzi così semplici. E poi essa è un' arte da cui i profani, coscienti della loro incapacità a comprenderla, si tengono lontani, sicchè, stando dinanzi ad un'acquaforte, non si rischia quasi mai di udire una di quelle esasperanti balordaggini, che così di sovente contristano d'un tratto il diletto di guardare una tela od un marmo, e che hanno

ispirato ai Goncourt la feroce ma cosi giusta sentenza : « Ce qui entend le plus de bêtises « dans le monde est peut-être un tableau d'expo- « sition ».

VI.

I PITTORI TEDESCHI

Se v'è un gruppo di pittori che differisca completamente da quegli umili, convinti, appassionati contemplatori del vero che sono gli Olandesi, esso è certo quello dei Tedeschi.

Passando dalla sala in cui sono esposte le così semplici e pur così efficaci tele olandesi, nelle due che contengono invece quelle abbastanza numerose dei pittori germanici ed austro-ungarici, sentiamo subito di essere fra gente d'indole affatto diversa, per la quale il processo creativo si opera in modo inverso, giacchè non sono più gli occhi che guidano il cervello, ma è il cervello invece che dirige gli occhi.

I Tedeschi ci appaiono difatti, nella grande maggioranza, come degli artisti cerebrali, i quali, ispirati sopra tutto da preconcetti filosofici o letterarii, più che d'allietare la pupilla del riguardante con l'eleganza o la robustezza del disegno e con l'armonia sapiente dei colori, si preoccupano d'interessarne la mente con con-

cettose allegorie, con scene fantastiche, con mistiche visioni, o di commuoverne il cuore con sentimentali episodii novellistici.

La pittura di paese è quindi in Germania ed in Austria assai meno coltivata della pittura simbolica, della pittura religiosa, della pittura di genere e, d'altra parte, quasi tutti coloro che trattano il paesaggio per sè stesso e non già come semplice sfondo o come scenario, non lo contemplano già con comprensivo sguardo oggettivo, siccome fanno Olandesi e Scandinavi, ma bensì con sguardo subbiettivo. Accade quindi assai spesso che per smania di dare a tutto ciò che riproducono i loro pennelli una grande intensità espressiva, lo deformino, ne tradiscano il carattere e cadano in piena scenografia.

L'accademia, che con la sua adorazione per un classicismo freddo e convenzionale, ha sovraneggiato, più che su di ogni altra, sull'arte tedesca e che tuttora, protetta dall'imperatore di Germania, infierisce nell'esposizioni berlinesi, rivela a volte la sua deleteria influenza anche sulla sempre più larga schiera dei giovani novatori, attribuendo alle loro concezioni qualcosa di pesante e di troppo artificioso e dando alla loro tecnica una rigidità scolastica.

È a Monaco, nelle periodiche mostre del *Glaspalast* e, specie, in quelle dei *Secessionisti*, che è apparso, nell'ultimo decennio, un interessan-

tissimo movimento di rinnovazione della giovine pittura tedesca, dietro l' esempio dei più arditi artisti inglesi, francesi e belgi. Esso poi si è di anno in anno ringagliardito, mostrando, malgrado le evidenti influenze straniere, di non voler rinunciare ai peculiari caratteri del genio rude e fantasioso della propria razza, sforzandosi anzi di direttamente riattaccarsi a coloro che, come Dürer, Grünewald e Baldung, lo hanno con maggiore schiettezza incarnato e ripudiando invece del tutto il tentativo di freddo misticismo cristiano fatto, nella prima metà del nostro secolo, dall'Overbeck, dal Cornelius e dagli altri *Nazareni.*

Su quest'importante gruppo di giovani artisti, nelle cui opere si rispecchia la reazione idealista e simbolista che, in odio agli eccessi del Realismo, si è andata sempre più accentuando in questi ultimi anni, grandissima è stata l'influenza di Hans Thoma ed in particolar modo di Arnold Boecklin, che può a ragione venir considerato come uno dei più geniali rappresentanti della pittura di questa seconda metà di secolo.

Del Thoma, che nel 1895 aveva mandato due piccole tele, le quali, benchè non fossero tra le sue migliori, davano però un' idea assai esatta della caratteristica arte sua di un arcaismo seducente nell' ingenuità alquanto preziosa, stavolta a Venezia non v' è nulla; in compenso il

Boecklin, la cui assenza venne tanto deplorata due anni fa, è rappresentato da non meno di quattro quadri.

Ma, confessiamolo pure schiettamente, Arnold Boecklin, non conosciuto fino ad oggi dal pubblico italiano che soltanto per una tela esposta lo scorso inverno a Firenze, abbastanza insignificante nella fredda rappresentazione mitologica d' una *Caccia di Diana*, non è certo riuscito a guadagnarsene l'ammirativa simpatia con questi suoi quattro quadri. Ed invero i due fra essi, *Inno di primavera* e *Castello in rovina*, che, con l'accesa vivacità delle tinte, richiamano subito lo sguardo dei visitatori, non sono certo fra le opere più riuscite del glorioso pittore di Basilea, giacchè, oltre a non possedere quell' originale robustezza di concezione e quel sottile fascino di suggestione simbolica, che pure sono fra le doti maggiori delle sue tele, mettono in mostra quelli che sovente sono i difetti della sua pittura, cioè una visione della natura abbastanza infedele e quasi esasperata nel suo lirismo magnificatore, la durezza di contorni delle figure ed una disarmonia di colorazioni violenti, che ritroviamo in molti pittori tedeschi, nonchè nel Watts ed in varii dei Prerafaeliti inglesi, ed alla quale il nostro beneducato occhio latino non riuscirà mai ad abituarsi del tutto.

L'impressione repulsiva prodotta sulla retina dei visitatori da questi due quadri del Boecklin

impedisce alla maggior parte di essi di contemplare con serenità gli altri due che sono accanto. Eppure questi posseggono pregi tali da vietare un giudizio troppo reciso e certo ingiusto sul mèrito di colui che, non a torto, viene stimato uno dei più originali capiscuola dell'odierna pittura tedesca, e che, nella sua robusta e spirituale genialità nordica, può bene essere considerato come della stessa schiatta di Wagner e di Ibsen. In uno di detti quadri, sotto una figura un po' massiccia di donna, personificante la notte e che versa da una cornucopia delle capsule di papavero, appare un cantuccio di villaggio, avvolto negli azzurrini veli notturni, il quale possiede una rara seduzione di poesia inducente al sogno. Nell'altro invece, di un impasto di colori caldo e succoso, che fa ripensare ai grandi maestri veneziani, ci si presenta una giovanile testa muliebre dalla capigliatura fulva, dalla carnagione morbida ed ambracea e dalle labbra carnose, porporine e schiudentesi al canto, che gonfia la bella gola.

Volgendo gli occhi attorno l' influenza del Boecklin appare quasi dovunque più o meno preponderante ed ora giovevole ora perniciosa.

Ecco ad esempio Franz Stuck, uno dei giovani artisti bavaresi di maggiore ingegno, ma assai disuguale nella sua produzione, che, oltre ad uno studio di testa d'antipatico carattere acca-

demico, ha esposto una tempera rappresentante la feroce lotta di due centauri rivali al cospetto dell' agognata centauressa, tempera la cui diretta filiazione dal gruppo centrale della famosa *Lotta di centauri* del Boecklin appare evidente. Ecco Louis Corinth, che, con una *Nascita di Venere*, mostra di rammentarsi troppo, pur mantenendosene tanto lontano, della *Venus Anadyomene* di Boecklin. Questo quadro è, d'altra parte, un modello davvero tipico di come barbaricamente possano trasformarsi in un annebbiato cervello germanico le ridenti ed eleganti visioni dell'ellenico mondo mitologico.

Lo stesso Corinth, in un altro quadro, intitolato *Primavera*, tenta invece d'imitare Hans Thoma, ma, nella sua ricerca dell'ingenuità arcaica, egli s'appalesa assai poco fortunato e quasi rischia di cadere nel grottesco.

Chi invece dimostrasi, a parer mio, un seguace abbastanza felice del Thoma è Ludwig von Hofmann, in una tela che porta l'istesso titolo di quella or ora mentovata del Corinth e che certo non si fa notare per eccessiva originalità di trovata, giacchè le stesse tre fanciulle nude le rivedremo in mezzo ad una assai simigliante fresca campagna primaverile in una tela dell'italiano Laurenti ed in un'altra dell'americano Harrison. Però in quei tre nudi femminili è resa così bene la gracile grazia degli ancora acerbi corpi adolescenti; nella faccia e specie negli oc-

chi estatici della figurina sdraiata sull' erba è così bene impressa la pensosa letizia bestiale delle creature istintive; il piano erboso, nella sua luminosa tenerezza di toni verdi, su cui spicca la nota rosea del drappo che avvolge le gambe di una delle tre figure, carezza così dolcemente la pupilla, che si diventa indulgenti verso qualche scorrezione di disegno di questa tela e ci si attarda con compiacenza dinanzi ad essa, mentre nel cervello fioriscono le più dolci fantasticherie.

Un altro degli incontrastati maestri della pittura tedesca è l'ottantaduenne Adolf Menzel, il quale ha sempre preferito chiedere l'ispirazione delle sue tele magistrali piuttosto che alla Leggenda alla Storia, da lui interpretata con un profondo senso della verità, piuttosto che all'Allegoria allo spettacolo grandioso dell' esistenza reale, e non ha disdegnato di applicare ogni più ardita innovazione tecnica, pur di dare maggiore intensità di vita alle sue opere. Egli sfortunatamente non ha mandato a Venezia che alcuni disegni a matita ed alcune piccole pitture a guazzo, e, per quanto gli uni siano tratteggiati con sapiente sicurezza e per quanto le altre siano di non comune eleganza decorativa e molto piacevoli di colore, non sarà certo neppure questa volta che il pubblico italiano potrà formarsi un' idea precisa dell' arte sana,

vigorosa e multiforme dell'autore della *Battaglia di Hoehkirch*, del *Cristo fra i Dottori*, della *Domenica nei giardini delle Tuileries* e dei *Moderni ciclopi.*

Due altri pittori molto apprezzati in Germania, ma dei quali confesso di stimare il secondo molto più del primo, sono Franz von Uhde e Max Liebermann. Dell'uno non v'è che un *Cristo che parla a Nicodemo*, che rientra nella troppo celebrata sua serie di quadri d'ispirazione religiosa. Se in esso scorgo di prim' acchito i due abituali difetti del pittore sassone, cioè una poco gradevole crudità di tinte ed una rigida durezza di disegno, non riesco questa volta a scovrire tali pregi di efficacia psicologica da giustificare l' innegabile artificiosità del suo tentativo di misticismo modernizzato e moralizzatore, assai diverso, ad onta di un apparente somiglianza, da quelli, ispirati da un sentimento rispettoso di fedeltà storica e topografica, di William Holman Hunt in Inghilterra e di James Tissot in Francia.

In quanto al Liebermann, il suo *Ritratto d'uomo* è abbastanza mediocre e neppur lontanamente potrebbe sopportare il confronto con quello di Gerhard Hauptmann, un po' scialbo forse di colore ma di una potente sobrietà di disegno, così a ragione premiato nella mostra veneziana del 1895. Invece il suo ritratto di bambino, che si diverte con un giocattolo nella pe-

nombra melanconica di un'anticamera dai massicci mobili di noce, è, nella bene osservata spontanea naturalezza di atteggiamento della piccola e graziosa figura infantile, di una rara efficacia evocativa.

Oltre a questi due ritratti ed oltre ad una scena della laboriosa vita dei campi, schizzata con mirabile bravura e di pregevole giustezza d'impressione, nella sua complessiva tonalità bigiastra, il Liebermann ha una tela che rappresenta tre lavoratrici di merletti , nella quale, mercè l'abituale suo metodo delle macchie impressioniste e del disegno sintetico, ha tentato di ottenere un'evidenza di plastica e di luce tali da dare proprio la vibrante sensazione di una scena invasa dal sole. Stavolta però egli non vi è riuscito che a metà, perchè, se la figura che trovasi nell'estremità destra della tela spicca abbastanza bene sull'arborato sfondo verde, e se le macchiette che trovansi in esso assumono, guardate a debita distanza, vita e movimento in mezzo al pulviscolo luminoso, le altre due figure non hanno abbastanza risalto e si appiattiscono sul muro e sulla finestra che stanno loro dietro.

Oltre al Menzel, al Liebermann, al Von Uhde ed allo Stuck , ritroviamo in questa seconda mostra d' arte internazionale, parecchi altri pittori tedeschi che avevamo conosciuti ed avevamo appreso a stimare due anni fa.

Ecco il tirolese Alois Delug, la cui tela *Venti di marzo*, tanto seducente nella sua schietta semplicità, era forse nel 1895 la più bella opera della sezione tedesca. Egli stavolta ha mandato una grandiosa composizione decorativa, rappresentante *Le Norne*, cioè le tre vergini che nella mitologia germanica, così come in quella greca le Parche, presiedevano alla vita degli uomini. Tale composizione non è certo molto originale come concetto ed è alquanto accademica nelle attitudini delle tre figure, specie di quella centrale; ma, fissandola un po', vi si scovre tale sapiente armonia di colore nei due toni verde e giallo d'oro, fondentisi l' uno nell'altro, da rivelare subito che il Delug è uno dei pochi pittori tedeschi i quali abbiano compreso che la pittura è stata sopra tutto creata per la gioia della pupilla.

Ecco Ludwig Dettmann, nei cui quadri, invece, le figure tipicamente germaniche, una certa rigida durezza di disegno ed una certa ottenebrata monotonia di colore, in mezzo alla quale, tratto tratto, scoppiano dissonanze di tinte acerbe e violente, farebbero di leggieri indovinare la nazionalità dell' autore, se anche meglio non l' appalesassero la concezione novellistica e la rappresentazione sentimentale. Le due tele esposte quest' anno sono, senza dubbio, inferiori a quelle del 1895, ma anch' esse, per rude robustezza di fattura e per un' innegabile inten-

sità di sentimento, riescono ad interessare ed a farsi guardare a lungo. Nell' una, intitolata *Notte santa*, è la parte fantastica che predomina, sia col contrasto delle due luci, sia con l' abbagliante apparizione di un angelo biancovestito, fra le rustiche casette del villaggio, a due coppie di contadini, che cadono genuflessi al suolo, con sul volto un' espressione fra l' estasi e la meraviglia, che fa ripensare ai versi del Verlaine:

> Or je restais tremblant, ivre, incrédule un peu,
> Comme un homme qui voit des visions de Dieu.

È l' osservazione dal vero che prevale invece nell' altra, intitolata *Sera di festa* e che mi richiama in mente un'opera del pittore anglo-bavarese Hubert Herkomer, *Il mio villaggio*, esposta anch'essa due anni fa a Venezia. È però una osservazione non disgiunta da un bisogno novellistico di far risaltare, negli aggruppamenti delle figure, nelle attitudini delle persone, nelle espressioni dei volti l'interna emozione, la quale sarà di gioia ingenua e spensierata nelle bionde bimbette, che trastullansi fra una schiera di anitre; sarà di amorosa compiacenza familiare nella coppia di coniugi, che sorride al fantolino stringentesi con tenerezza al collo della sua mamma; sarà di profonda melanconia nel robusto contadino dalla folta barba rossiccia, che, appoggiato ad una siepe, ripensa forse a qualche

cara persona strappata crudelmente dalla morte al suo affetto.

Ecco Franz Skarbina, il quale, a riaffermare le sue doti di pittore elegante e gentile e d'impressionista *moderato*, presenta una leggiadra ignuda figura di donna, le cui morbide carni giovanili, modellate con maestrevole evidenza plastica, sono tinte qua e là di riflessi verdigni dalla circostante campagna luminosa. Ecco di Karl Hartmann — oltre a due ampie tele, *Pietà* e *Faust*, pretensiose, scenografiche e vuote sotto l'ebbra violenza delle tinte — un quadretto di genere *Per via*, che riuscirebbe abbastanza piacente nella sua graziosità alquanto manierata, se la figura del viandante, che chiede la via alla bimba guidatrice di oche, non avesse un attitudine ed una smorfiosa espressione del volto proprio da attor comico. Ecco di Walther Firle, l'autore di quella *Guarigione*, gioia e delizia dell'entusiasta pubblico femminile, una *Madonna*, insignificante nella sua fragile bellezza di pupattola di Sèvres, in mezzo all'artificiosissimo scenario di una specie di stalla, illuminata da un contrasto di luci arbitrarie, false e male studiate negli irradianti loro riflessi. Egli però quasi si guadagna il perdono con l'altro quadretto, *Giardino di fiori*, in cui, se evidente è la ricerca di una commerciale piacevolezza nella figura della vezzosa servetta, che, con una bianca cuffiettina in testa, innaffia i fiori, v'è però un

erboso declivio, popolato di rossi papaveri e di gialle stelline di campi, che è dipinto con bravura ed insieme con amore in tutta la luminosa sua freschezza.

Ecco infine — trascurando l'Oppler ed il Vogel, che hanno mandate opere mediocri, le quali, nulla possono aggiungere alla stima ammirativa saputasi meritare dai visitatori della precedente mostra — Paul Hoecker, di cui se assai poco mi piace la vignettistica scenetta di cannonieri a bordo di una nave da guerra, e proprio nulla la teatrale monaca dalle stimmate luminose, m' interessa invece molto un terzo quadro, *Sera*, nel quale, con una versatilità d' ispirazione che invero impensierisce per l'originalità della sua individualità artistica, egli ha assai felicemente riprodotto un difficile effetto di luce crepuscolare su d' un prato tutto gemmato di fiori violacei.

Ed ora, rimandando al prossimo capitolo l'esame dei ritratti e dei paesaggi dei pittori alemanni e di tutte le tele dei pittori austro-ungarici, voglio, con lode speciale, additare ai miei lettori un quadro di Dora Hitz, di assai delicata fattura, che rappresenta una giovane madre incedente, col suo bimbo al collo, nella campagna, lungo una riga di gigli, ed un delizioso quadro del giovane bavarese Ludwig Herterich, *Sera d'estate*, il quale, come quello esposto lo

scorso inverno a Firenze, ci mostra una vezzosa fanciulla, vestita di un abito di velo bianco. Appoggiata al tronco di un albero, illuminata dalla luce vespertina, e tutt' intenta ad ascoltare la tenera misteriosa musica, che, con la sopravvegnente notte, elevasi dai campi, non sembra ella forse

surprise
De sentir un cœur dans la brise
Et d'entendre en son cœur des voix?

VII.

ANCORA I PITTORI TEDESCHI

In Germania la pittura di paesaggio, che del resto, come ho già detto nel precedente capitolo, vi è assai limitatamente coltivata, assume quasi sempre un carattere scenografico ed inconsueto. Sembra che gli artisti tedeschi, fatta qualche rara eccezione, non riescano ad amare la natura per la natura, e, non sapendo, sia per le insite tendenze idealiste, sia per la secolare influenza accademica, dalla quale quasi nessuno di loro ha potuto del tutto emanciparsi, contemplarla con la necessaria ingenua umiltà, hanno bisogno, per interessarsi ad essa e sentirsi spinti a riprodurla sulla tela, che abbia un aspetto grandioso, tragico o per lo meno singolare, tale da poter giustificare la tipica definizione del filosofo ginevrino Amiel: *Chaque paysage est un état d' âme.*

Guardate i tre paesaggi di Ludwig Dill, il valoroso presidente della società dei *Secessionisti* di Monaco, e di Richard Kaiser, che sono certo

i più belli ed i più interessanti della sezione tedesca, e ve ne convincerete subito.

Il quadro del Dill, ci mostra, in mezzo ad un terreno acquitrinoso, una striscia di prato, coperto di fiori turchinicci di un effetto bizzarro ma assai gradevole all' occhio, e degli alberi dai tronchi sottili, argentini e contorti e dal fogliame rado e già ingiallito dall' imminente autunno: elegante e singolare insieme di paesaggio, che, più che colto dal vero, sembra ideato dalla fantasia di un poeta.

Delle due ampie tele del Kaiser, l' una riproduce, con una generale gamma verde, che inturchinasi nel cielo ed ingialliscesi alquanto nelle chiome degli alberi conquise dal sole, un violento effetto di tramonto in una boscaglia in riva ad uno stagno, e l' altra un effetto un po' teatrale di grossi nuvoloni su d'una campagna popolata di gruppi d' alberi, che ritrae assai bene la solennità suggestiva della solitudine campestre, ma che rammenta troppo da vicino la maniera del Thoma.

Sempre un po' scenografici, ma robustamente disegnati, sono i paesaggi a pastello di Theodor Hummel e di Hugo König, il quale ha mandato eziandio una *Madonna*, che ha il grave torto di essere una troppo evidente imitazione della notissima Madonna vestita di bianco del Dagnan-Bouveret. Assai seducente è poi, per decorativa grazia giapponizzante, un quadrettino di Walter Leisti-

kow, in cui su d'una distesa di mare, accesa dal tramonto, passano alcune bianche grù con i colli slungati e le ali aperte.

Peccato che nessuno dei sei componenti del gruppo di Worpswede, nè il Mackensen, nè l'Overbeck, nè il Vogeler, nè l'Am Ende, nè il Vinnen, nè il Modherson, abbia creduto di mandare qualche quadro o qualche acquaforte! Questa piccola falange di giovani artisti, che vivono tutti in un povero villaggetto fra Brema ed Amburgo, hanno con tale appassionata forza di volontà ricercato — così come il francese Raffaelli ha fatto per la tignosa campagna, che circonda Parigi, dal cielo di continuo rattristito dal denso fumo delle officine — l'ascosa melanconica poesia del paese brullo e paludoso che abitano, da crearsi una particolare ed interessante originalità di visione. E questa ha conquiso subito tutte le simpatie dei buoni intenditori d' arte nelle ultime due mostre del *Glaspalast* di Monaco e, senza dubbio, anche in Italia, non sarebbe passata inosservata.

Prima di parlare di coloro che hanno, con maggiore o minore perizia e con maggiore o minore sincerità, raffigurata sulla tela la mobile fisonomia umana, voglio mentovare un pittore, del resto assai noto e stimato, Heinrich Zügel, che assai più modestamente ha consacrato il suo pennello a dipingere le bestie. Di lui v'è,

qui a Venezia, un *Armento di pecore*, con cui riafferma la sua non comune valentia di animalista, ed una scena di buoi all' aratro, avvolti dalle caligini dell'alba, che, se rappresenta senza dubbio un tentativo più ardimentoso, lascia non poco a desiderare come risultato, specie nelle zolle del terreno di un disegno insufficiente e di una colorazione inverosimile.

Dei ritrattisti tedeschi il più celebrato è sempre Franz von Lenbach, ed egli ha esposto tre ritratti, i quali, fatta forse eccezione per quello a pastello di una giovane signora, sono tali da riconfermare, ancora una volta, la sua fama. Io però non riesco a vedere nel Lenbach che un virtuoso di magistrale abilità e non già quel *confessore di anime*, che, secondo una definizione famosa, dovrebbe essere il ritrattista per eccellenza. Certo, io ammiro la solidità con cui è costruita la figura del teologo Doellinger, la sapienza di disegno con cui è notata ogni grinza del suo volto incartapecorito dagli anni, l' evidenza rappresentativa con cui sono resi la scrutatrice fissità degli occhi cerulei ed il ghigno volitivo della larga bocca dall' esangui labbra sottili; ma, sia nella luce, che arbitrariamente è raccolta sul viso, sia nei segni di matita, che volutamente rivelano la sapiente preparazione della tela, sia nella lucida patina bruno-rossastra, che suggerisceci il ricordo dei ritratti dovuti ai pennelli famosi dei maestri del passato, io, più

che l'arte, scovro l'artificio. Dopo qualche minuto di fredda ammirazione, io sento che mi disinteresso da una virtuosità, la quale, checchè se ne possa dire in contrario, è, eccetto nell' intensa vita degli occhi, abbastanza superficiale, e mi metto a cercare intorno un qualche altro pittore, forse meno sapiente, ma che non dipinga sempre allo stesso modo e coi medesimi vieti procedimenti formali ogni più diversa figura di uomo o di donna.

Ecco, infatti, Wilhelm Liebl, artista di grande rinomanza, che può piacere più o meno e verso il quale, io, a dire il vero, non mi sento attratto da un' eccessiva simpatia, ma a cui non saprei negare la mia lode incondizionata per avere, con onesto accorgimento, cambiato tecnica, a seconda che ha dovuto fare i ritratti di un elegante giovanetto in cravatta bianca, di un bizzarro tipo d'artista dalla faccia sparuta e dalla folta capigliatura bionda o di un sanguigno signore dalla barba nera.

Il quadro però che dà un' idea adeguata del non comune valore del Liebl è quello che ci presenta, l'una dietro l' altra, come sulle medaglie, due truci facce di *Bracconieri* di un' efficacia espressiva e di una vigoria di disegno, che fanno ripensare ad Holbein. Io, per conto mio, confesso di amare sopra tutto alcuni suoi disegni a matita, tratteggiati con un armonioso senso della luce e dell'opposizione dei toni bianchi coi neri.

Dei due ritratti di Liebermann ho già parlato innanzi, sicchè ora non mi rimane che da rammentare una testa di vezzosa *Parigina*, su fondo d' oro, di una piacevolezza oltremodo manierata, della signorina Tini Rupprecht; un ritratto femminile duro e bituminoso di Julius Exter, che, così come l' altro suo non meno fuligginoso quadretto *Danza serpentina*, non è certo tale da darci ragione delle vive speranze fatte nascere a Monaco da questo giovane componente del gruppo dei *Secessionisti;* un legnoso ritratto del *Nietzsche*, con cui pare quasi che il Curt Stoeving, suggestionato dal Nordau, abbia voluto mostrarci non il possente e battagliero filosofo individualista, ma il povero folle, destinato oramai a finire tristamente i suoi giorni in un manicomio; una figura di contadinella del già citato Theodor Hummel, piena di naturalezza nell' attitudine rigida ed inelegante, pittura pregevole pel disegno di sintetica efficacia di tocco, ma un po' acre di colore; un ritratto di ragazzo di Otto Hierl-Deronco dalla posa teatrale e di un' esasperante stravaganza di tinte inverosimili e sgradevoli all'occhio; ed infine un antipatico e convenzionale ritratto di pittore dinanzi al proprio cavalletto, degno omaggio di un accademico ad un altro accademico, di Max Koner ad Anton von Werner, che insieme con lui spadroneggia, mercè l' alto appoggio di Guglielmo II, nelle mostre artistiche di Berlino.

Un pittore di ritratti che di gran lunga supera per possanza evocativa e per pastosa morbidezza di colore tutti i suoi compatriotti, ma che del resto, dimorante già da tempo in Inghilterra e direttamente influenzato da Whistler, non ha con loro nessun'affinità nè spirituale nè formale, è il bavarese George Sauter.

Egli ha esposto due tele, con figure grandi al vero, che io non mi periterei di proclamare fra le più belle di tutta la mostra. L'una ci presenta due amici, che, seduti su d'un divano, fumano e discorrono, mentre in mezzo ad essi un bimbo biondo e ricciuto, vestito di un lungo camiciotto bianco, sfoglia un grosso libro poggiato sulle gambe del babbo. Le figure dei due uomini sono disegnate e colorite con tanta evidenza di verità e sono atteggiate in pose così naturali, che per un istante si ha l'illusione di aver dinanzi persone vive e non già dipinte e quasi quasi si tenderebbe l'orecchio per ascoltare ciò che dicono. In quanto all'altra tela, se non riesce ad essere più magistrale come fattura, possiede però un irresistibile fascino di poesia che la prima non può avere: ci appare in essa un'eretta snella figura di fanciulla tutta vestita di bianco, che, con le spalle rivolte al riguardante, suona il violino. Come esprimere con parole la suggestiva seduzione di questa figura, di cui non si scorge il volto, ma di cui indovinasi la bellezza dalla massiccia chioma corvina, dalla soave

nuca bianca come latte, dal morbido braccio, col delicato sinuoso movimento del pugno e dalle ditine affusolate sull'archetto, che lieve carezza le corde del violino premuto sotto il mento? Quella figura, pur così umana, pur così vera, finisce con l' assumere, sotto lo sguardo ammaliato, l' apparenza misteriosa di una visione e col leggiadramente personificare, nella sua intima semplicità, l'amore per la musica.

Assai simiglianti ai pittori germanici, e come indole e come tendenze, sono i pittori austro-ungarici, dei quali, anche per questa seconda esposizione internazionale, solo un' assai breve schiera ha mandato le proprie opere. Così, molto di leggieri, scopriremo l' influenza di Boecklin, e del suo ben noto *In balìa delle onde*, nelle najadi che abbracciano voluttuosamente dei delfini, fra lo spumeggìo delle onde marine, nell' elegante ma troppo biaccosa tela di Benes Knüpfer. Così Eduard Lebiedzki ci farà di nuovo respirare la pesante aria accademica col suo quadro di soggetto sacro *Consumatum est!* e col suo *Ballo infantile*, gelida imitazione del nostro Albano. Così, nel pentattico ad acquerello di Leopold Burger *Il circolo della vita*, di una fantasia così gretta e di una fattura così meschina e faticosa, ritroveremo la passione per l' allegoria puerile e per la sentimentalità novellistica, che gli fa grossolanamente unire in

una medesima opera la scenetta di genere all'idealizzatrice figurazione simbolica.

Neppure questa volta v' è nulla di Michael Munkacsy, cioè di colui che viene considerato come uno dei più gloriosi capiscuola dell'odierna pittura austro-ungarica, benchè, a dire il vero, la sua influenza sia di molto scemata in questi ultimi anni, nè nulla vi è del Makart e del Matejka, due altri pittori, la cui pomposa teatralità tanti entusiasmi ha suscitato presso i nostri vicini d'oltr' Adriatico. Invece di Ludwig Passini, un altro degli acclamati maestri del pennello in Austria, oltre ad un *Ritratto dell' imperatrice Federico di Germania*, assai pregevole nella sua fredda correttezza, v' è un quadretto ad acquarello, *I curiosi*, che ci dà un'idea abbastanza esatta della sua arte elegante, superficiale e leziosa, la quale ha strette affinità con quella dell' austro-olandese Van Hannen, che anche lui manca a questa mostra.

Esso rappresenta una folla di popolani, che, ammassata sul parapetto di uno dei caratteristici ponticelli veneziani, guarda con viva curiosità giù nel sottostante canale. Nella fattura minuziosa, nella piacevolezza delle tinte vivaci, nella scelta laboriosa dei tipi messi in iscena, così inverosimilmente lindi e leggiadri sotto i loro pittoreschi cenci da coristi di opera comica, nell'insignificanza del soggetto ad onta dell'evidenti pretese umoristiche, nel completo e vo-

lontario tradimento del vero, esso potrebbe venire additato, stante anche l'innegabile eccellenza di virtuosità tecnica, come un caratteristico modello di quella manierata pittura di genere, che ha per una così lunga serie di anni trionfato in tutte le esposizioni artistiche d'Europa, ma il cui dominio va fortunatamente diminuendo di anno in anno.

Del resto anche la pittura di genere può avere diritto alla nostra stima ed alla nostra ammirazione, ma è indispensabile che essa attinga l'ispirazione direttamente dal vero e che lo riproduca senza falsificazioni, così come abbiamo visto fare dagli Olandesi Blommers e Neuhuÿs, e così come mostra di sapere fare Fernand Vesel in un delicato quadretto di carattere fiammingo, intitolato *La visita.*

L'istesso pittore ha inoltre mandato una testa vigorosa di *Proletario*, che, nella sua schiettezza realista, io preferisco di gran lunga al *Ritratto del direttore del museo di Budapest* del tanto acclamato Leopold Horovitz, che in esso mi appare come un Bonnat meno vigoroso nella pennellata e più superficiale nell'espressività psicologica, al *Ritratto della signora J. K.* di I. Kobilca, affatto banale nella sua piacevolezza mondana, ed al *Ritratto di signorina* di Philip Laszló, che non manca certo di pregi, ma che è di una così spiacente artificiosità nella sua auto-luminosità.

Un altro pittore che mostra di comprendere il vero e di saperlo riprodurre con lodevole sincerità è Fritz Strobentz, un Ungherese già da anni stabilito in Baviera. Egli, oltre ad un luminoso *Campo di grano maturo,* che dimostra in lui un assai giusta visione della campagna, ha esposto, col titolo di *Scolare,* due figure di bambine, di cui l'una fa la calza mentre l'altra, con la testa poggiata al muro e con un libro fra le mani, guarda in lontananza od anche ripete mentalmente la lezione. Nulla di più semplice, e pure si rimane a lungo dinanzi a questa tela, che nell'efficace naturalezza con cui esprime il fascino ingenuo dell'infanzia, ci riposa delle lambiccature e delle leziosaggini di tante altre opere esposte nella medesima sala.

Il nudo femminile, così attraente sempre nella sua plastica bellezza per gli occhi di un artista, ha ispirato tre dei pittori austriaci qui convenuti, il Kraemer, l'Engelhart ed il Goltz.

Di Johann Victor Kraemer v'è un pastello che ci mostra, dinanzi ad un arbusto verde fiorito di campanule bianche, un formoso corpo di giovanetta e che assai ben rende la morbidezza gustosa delle carni adolescenti.

Di Josef Engelhart v'è una piccola tela fresca, luminosa, piacente, in cui una nuda figurina muliebre campeggia su d'un fiorito sfondo primaverile. Esso, a dire il vero, non può con-

siderarsi che come un semplice bozzetto, ma è innegabile che l'effetto di un corpo di donna sotto gli spruzzi di oro del sole è osservato con amore e reso con grande abilità. Dell'Engelhart, sul quale non è difficile scovrire l'influenza della giovane scuola pittorica di Monaco, v'è a Venezia anche un'altra tela, *La forza*, la quale è un robusto studio del torso virile di una specie di atleta, nel momento che stende in avanti il braccio per strozzare una serpe, che si contorce, si gonfia e minacciosa spalanca la bocca velenifera.

In quanto ad Alexander Goltz, egli, in una tela pretensiosa ed antipatica nel suo simbolismo puerile, ci presenta un signore vestito di abiti moderni, che dovrebbe essere, a dare ascolto al titolo, un poeta, genuflesso melodrammaticamente ai piedi di una donna nuda, certo la Musa, la quale gli porge un fiore. Fortunatamente che accanto a questa assai grossolana composizione, in cui il nudo è trattato con accademico convenzionalismo, il Goltz ha esposto un idealizzato paesaggio primaverile con fioriti alberi di pesco e con una svelta figurina di donna, dal quale elevasi un conquidente fascino di poesia.

Ed ora, per riposare la pupilla dal chiasso dei colori accesi e stridenti, che predominano sulle tele di questa sezione, lanciamo un rapido

sguardo alle acqueforti, alle litografie ed alle incisioni in legno, fra le quali ve ne sono parecchie assai belle, benchè si deplori l'assenza di coloro che sono forse in Germania i due più originali rappresentanti dell' aristocratica arte del bianco e del nero, cioè Max Klinger e Joseph Sattler.

Fra le litografie, richiamano subito l' occhio quelle di Otto Greiner di carattere alquanto classico, di disegno sapientemente particolareggiato e presentanti linee di mirabile efficacia decorativa nella loro robustezza.

Fra le acqueforti poi, trovo in particolar modo belle quelle di Karl Koepping, specie un nudo di fanciulla in una posa insolita ed un po' contorta, ma di magistrale evidenza plastica, ed una testa di donna di espressione piuttosto virile, a cui, non so perchè, l'autore ha dato il nome di *Sibilla*.

Di una fattura meno larga e vigorosa, anzi perfino troppo minuziosa, ma che riesce assai elegante nel paesaggio ed assai espressiva nelle figure, sono invece le sei esposte dal Leibl, le quali hanno inoltre il merito di possedere un carattere d' originalità, che ne fa riconoscere subito l' autore.

Ma le più pregevoli di tutte, sono forse le acqueforti di Liebermann, e, fra esse, ho con gioia ritrovato, serbanti anche sotto questa nuova forma la prodigiosa loro luminosità, i

due quadri *Birreria in campagna* e *Ragazzi che si bagnano*, che ho tanto amati nelle antecedenti mostre di Venezia e di Firenze, in mezzo alle sciocche ilarità di quel pubblico grosso che dimostra, ohimè! l' incurabile sua inettitudine ad una vera educazione estetica col ridere clamorosamente ogni volta che non comprende.

VIII.

I PITTORI SCANDINAVI

Nell' antecedente mostra d'arte internazionale di Venezia, furono gli Scandinavi, che, portando in essa una nota affatto nuova, suscitarono, insieme con gl'Inglesi, il maggiore interesse e le maggiori simpatie. E, giacchè eglino, anche in questa seconda mostra, si mantengono ad un livello assai alto d' arte, giustificando, con un gruppo d' opere quasi tutte vigorose e sincere, le ammirazioni conquistate due anni fa, io non credo superfluo ripetere qui ciò che scrissi nel 1895 per spiegare il loro particolare fascino estetico.

Eglino non sono punto — io dunque scrivevo — degli artisti cerebrali come gl'Inglesi; sono soltanto degli osservatori semplici e sinceri della natura, ma hanno la rara fortuna di non possedere tradizioni classiche, di essere nuovi all'arte e di avere quindi potuto profittare di tutti i vantaggi di una visione esatta ed ingenua del vero, senza avere dovuto prima faticosamente

e dolorosamente emanciparsi dalla terribile rete di ferro in cui, da noi, l'insegnamento accademico avvince anche gl'ingegni artistici più vivaci e ribelli. E quando gli Scandinavi hanno voluto rendersi conto delle tendenze e degl'indirizzi della pittura nelle altre nazioni europee e specie in Francia, dove parecchi di essi già da varii anni espongono annualmente, nessuna ostile prevenzione, nessun gretto pregiudizio di scuola ha vietato loro di appropriarsi, con sagace accorgimento, tutto ciò che nelle ardite ricerche dei novatori del pennello parve loro dovesse rendere più efficace la propria tecnica nel riprodurre sulla tela le scene della vita e gli spettacoli della natura.

Ma ancora un' altra attrattiva, indipendente, a dire il vero, dall' intrinseco merito degli autori, possiedono i quadri scandinavi ed essa contribuisce non poco ad imprimervi quel suggello di spiccata originalità, che rimane pur sempre il maggior pregio di un' opera d'arte: l'attrattiva dell' esotico. La campagna, il cielo, il mare, in quell'estreme regioni europee, dove il sole soggiorna interi mesi sull'orizzonte, hanno una fisonomia affatto speciale ed assumono colorazioni insolite e bizzarre pei nostri occhi latini.

Sono così strette e così intime le affinità che legano fra loro i pittori danesi coi pittori svedesi e norvegesi che possono tutti venire a ra-

gione considerati come formanti parte di un unico gruppo, sotto la comune denominazione di Scandinavi; ma, per maggiore chiarezza di classificazione, parlerò successivamente di quelli tra essi, che hanno esposto a Venezia, a seconda del paese a cui appartengono.

Dei due capi dell' odierna pittura danese, se manca Laurits Tuxen, di cui rammento ancora con viva ammirazione la bellissima tela, *Ritorno dalla pesca*, esposta nel 1895, v' è però Peter Severin Kroyer — un Danese nato quarantasei anni fa a Stavanger di Norvegia — con due opere davvero magistrali.

L' una non è che un semplice studio per il suo grande quadro *la Borsa di Copenhagen* e non ci mostra che due figure di uomini in costume moderno, eppure, con esso, egli si afferma incontrastabilmente come il più vigoroso ritrattista di tutta l'esposizione. Quei due banchieri, di cui l' uno, dalla folta barba grigia, stassene, con le mani ficcate nelle tasche del cappotto, un po' più avanti del suo amico più grassoccio, di statura meno vantaggiosa e con la barbetta a punta, non ci appaiono soltanto nella loro rassomiglianza fisica, ma eziandio in quella morale. Basta invero guardarli un istante per riconoscere la razza a cui appartengono, che è, in Europa, l' arbitra e la tiranna del mondo finanziario; per comprendere dallo scin-

tillio ammiccante dei loro occhi la peculiare intelligenza degli affari, non priva della malizia ironica delle persone di Borsa; per persuadersi infine che essi sono due uomini a cui già da tempo la Fortuna sorride e che quindi sono contenti di loro stessi e godonsi largamente la vita. In colui che ha dipinto queste due figure, così solidamente piantate, così robustamente costruite, e con così grande naturalezza atteggiate, noi scopriamo con gioia uno schietto amatore della realtà, che sa rendere vive e direi quasi parlanti le creature del suo pennello, senza avere la debolezza, che troppo spesso siamo costretti ad osservare con melanconia in pittori tedeschi, francesi, spagnuoli ed anche italiani, di non saper essere della propria epoca e di voler dare ad un ritratto dei nostri tempi l'aspetto di un ritratto del Cinquecento o del Seicento per una meschina e peccaminosa vanità di manipolatore di tavolozza.

L'istessa sincera comprensione della figura umana, accoppiata a quella non meno pregevole delle scene della natura, ritroviamo nell'altra mirabile tela del Kroyer, *La partenza dei pescatori.* Due barche peschereccie staccansi dalla riva lentamente, mentre un marinaio spiega le vele e quattro altri fumano, con grave e quasi austera placidità, la loro breve pipetta; in alto mare intravedesi una terza barca a vele aperte e dal cielo la luna specchia la pallida ed an-

nebbiata faccia nelle sottostanti livide acque, screziando di argentei riflessi le vele dei battelli ed i volti abbronzati dei nocchieri. Non v'è null'altro, ma ciascuno dei marinai ha sul viso una espressione tipica, che ce ne rivela l'indole ed i pensieri e quasi quasi ce ne racconta l'esistenza assai semplice e monotona; non v'é altro, ma noi ci sentiamo presi dalla grandiosità triste di quella scena nordica, che ci fa ripensare all'assidua lotta tra l'uomo e la natura per la laboriosa conquista del pane quotidiano.

Un altro fedele ed appassionato osservatore della vita dei marinai è Michael Ancher, che ha, col medesimo sapiente pennello che dipinse i *Tre pescatori sulla spiaggia*, tanto ammirati due anni fa, raffigurato un'energica figura grande al vero di vecchio lupo di mare, che, stando al timone di una barca colma di pesce viscido e luccicante, campeggia su d'un fondo alquanto burrascoso di mare. Assai meno felice parmi però sia riuscito l'Ancher nell'altro suo piccolo quadretto, in cui ha, mercè un'eccessiva totale intonazione biaccosa, tentato di rendere uno strano effetto di sole meridiano su cinque figurine femminili passeggianti in riva al mare.

Ed ancora un gruppo di marinai dalle persone aitanti e dai volti bruni e rugosi, che guidano una lunga fila di cavalli trascinanti un battello di salvataggio, ci mostra Petersèn Niels Mols, riaffermando la sua poco comune perizia

come animalista e come dipintore dei cieli nuvolosi, delle sabbie umide, delle creste spumose, nelle tragiche ore di tempesta, durante le quali i marinai seguono dalla spiaggia con occhio ansioso, i loro compagni pericolanti tra i flutti furibondi.

Sono invece dei mietitori, i quali, ritornati or ora dalla campagna, se ne stanno in riposo od arrotano le loro falci, in mezzo al fulgore giallognolo del crepuscolo, che ci presenta Ole Pedersèn, con una semplicità di aggruppamenti e di attitudini, con un' aggiustatezza di disegno e con una sobrietà di colore, che fanno ripensare a qualcuno dei migliori pittori toscani odierni, ma con di più una fortunata ricerca degli effetti della piena luce, giacchè quello che brilla sulla sua tela dà proprio tutta l'impressione di un vero vivido raggio di sole.

Se Christian Zahrtmann, che è uno dei pochi artisti danesi che coltivino la pittura storica e religiosa, non riesce neppure quest'anno a fermare la nostra attenzione col suo legnoso *Giobbe* coverto di piaghe, Julius Paulsen richiama invece subito lo sguardo col suo *Caino*, sia per l'espressione di sgomento angoscioso stampata sul volto dagli occhi chiusi, dalla fronte raggrinzita, dalla bocca a metà aperta, sia per la vigoria di quel nerboruto corpo d'uomo ignudo che risveglia il ricordo dei vecchi maestri della scuola bolognese. Nel suo complesso però, que-

sta tela del Paulsen ha qualcosa di duro nel disegno e di bituminoso nella colorazione, che ci fa pensare con rimpianto allo studio di tre nudi femminili, così magistrale nella sua sincerità realista, che meritò di venire premiato nella precedente esposizione veneziana.

Dei paesaggi danesi, menzionerò un effetto di neve di Thorwald Niss, una scena estiva di campagna di George Nicolai Achen ed un' assai giusta impressione di luce sul verde tenero di una riga d'alberi in riva ad uno stagno di Christian Zacho, i quali però non elevansi, ad eccezione forse di quest'ultimo, da un'aurea mediocrità.

Per trovare dei pittori di paese di non comune valentia e che sappiano dare ad una marina o ad una scena alpestre o boschiva quel particolar fascino melanconico che possiede la natura nelle terre dell' Europa settentrionale, bisogna rivolgersi al gruppo norvegese.

Ecco, innanzi a tutti, Fritz Thaulow, un' artista la cui fama d' impareggiabile poeta dei piccoli corsi d' acqua, degli ombrosi cantucci silvani, delle argentine notti lunari non è rimasta limitata al suo paese, ma è giunta eziandio in Inghilterra, in Belgio ed in Francia. Egli ha mandato due piccoli quadri, che sono due veri gioielli pittorici. Nell' uno, scorgiamo, sotto il blando chiaror lunare, una villetta circondata da fronzuti alberi, che specchiasi in un laghetto

e che alla nostra fantasia appare come il romantico asilo di un amore placido e felice. Nell' altro, di una tecnica laboriosa e sapiente che ne ha fatto una squisita sinfonia in azzurro, è la Manica, attraversata da barche pescherecce, di cui, fra le tenebre notturne, brillano i piccoli lumi rossicci, la quale ci si presenta nella paurosa maestà delle sue onde di un turchino cupo sotto un cielo nuvoloso e vedovo di luna.

Ecco Christian Skredsvig, con un bosco di abeti circondanti un lago dalle verdognole acque cristalline, in riva a cui vedesi, quasi fosse la deità tutelare del luogo, una formosa contadina vestita d' una sottana violacea, d' un corpetto rosso e d'un grembiule a fiorami rossi su fondo verde. È una tela, la sua, semplice e poetica, che fa sognare la mente e che, con la delicata armonia delle tinte, soavemente carezza la pupilla.

Ecco Johannes Müller, che mostrasi non indegno anche lui del glorioso titolo di pittore-poeta con due tele, *Luna nascente* e *Notte d'estate*, le quali, con la loro mite luminosità diffusa e con la loro intonazione monocroma, assai bene rendono la profonda tristezza delle notti nordiche.

Ecco Otto Ludwig Sinding, che, oltre ad un gruppo di vacche, moventisi, con molto ben studiata naturalezza di attitudini, dietro i veli della nebbia mattutina, su d'un ponte e su di un'erbosa riva di fiume, ha esposto una marina con uno strano effetto di luce, che è fra le opere

più originali di tutta la sezione scandinava. Le onde di un mare procelloso e di un azzurro cupissimo, che sballottano con violenza alcune barche di pescatori, sono tinte di riflessi sanguigni dal tramonto, che nel medesimo momento imporpora le nubi ed infiamma la montagna tutta bianca di neve della costiera profilantesi in fondo al quadro. L' effetto è violento ed inconsueto, tale infine che giammai si presenterà sul nostro Mediterraneo, ma l' acqua possiede siffattamente il carattere fluido ed il sole quello luminoso; così evidente è la sincerità in tutti i più minuti particolari di questa tela; così intensa è l'impressione di realtà che se ne riceve, che neppure per un istante si dubita della veridicità della scena, la quale, quindi, nella sua caratteristica bizzarria, acquista per noi quell' irresistibile attrattiva dell' esotico di cui ho parlato al principio del presente capitolo.

Ecco Gudmund Stenersen, che, oltre ad una marina presentante una gradazione di tinte tenere ed una visione di paese d' una sintesi affatto giapponese, ha mandato, col titolo di *La notte di S. Giovanni in Norvegia*, una scena davvero tipica e che ci fa a lungo fantasticare su d' una curiosa ed a noi ignota costumanza norvegese. Di notte, su d'un prato, si è raccolta, intorno ad una grossa fiammata di legna, una comitiva, composta di una giovane donna e di cinque uomini, di cui uno suona con passione

il violoncello e gli altri quattro, aspettando l'ora di far saltare i turaccioli dalle bottiglie, riposte in un vicino canestro, se ne stanno sdraiati sull'erba in varie neghittose pose, avendo sui volti quella particolare espressione di sognatrice melanconia, che suole dare il fuoco a coloro che lo fissano a lungo.

Ed ecco due pittrici, Maria Tannoes e Kitty Kielland, delle quali l'una ha mandato un elegante effetto di neve in un boschetto di scheletriti alberelli e l'altra un prato smaltato di fiorellini azzurri sulla costa occidentale della Norvegia, che non manca certo di un delicato fascino campestre.

Ecco Fredrick Kolstö, uno specialista di paesaggi invernali, con due effetti di neve, dei quali io preferisco quello che ci mostra degli alberi e delle casucce su di un declivio di collina, ricoverto di un fitto strato bianco.

Ecco infine Adelsteen Normann ed Eilif Peterssen, due artisti assai conosciuti e che hanno trovato anche presso di noi vivaci ammiratori. In quanto al Normann, le due tele che egli ha qui esposte, come le due esposte di recente a Firenze, mi fanno sempre più persuaso che questo mediocre e troppo esaltato pittore norvegese, già da tempo intedescato, non sia altro che un bravo scenografo, il quale sa, con bottegaia astuzia, sfruttare la curiosità del buon pubblico pei grandiosi e strani aspetti

dei *fiordi* scandinavi, resi di moda dai drammi ibseniani.

Pel Peterssen, al contrario, io confesso di avere una grande simpatia, che mi fa stimare di un vivo interesse le tre vedute di Roma, *Porta S. Giovanni*, *Piazza S. Giovanni*, *Scala di S. Giovanni Laterano.* E ciò non soltanto per la bravura evocativa con cui sono dipinte, ma anche e sopra tutto perchè sembrami che esse acquistino un'intensa originalità dall'essere riprodotte sulla tela da un artista settentrionale, il quale dal carattere grave e monotono del proprio paese è stato abituato a ricercare, con comprensiva passione, l' anima latente d'ogni scena che si presenta ai suoi occhi e ad interessarsi ai contrasti ed alle ambiguità di luce delle ore vespertine.

La figura è dai Norvegesi assai meno studiata e riprodotta del paesaggio, e difatti sulle pareti ad essi assegnate non troviamo che due ritratti soltanto. L'uno è il ritratto a pastello di una giovane signora, e, nella sua piacente virtuosità, rivela subito che il suo autore, Christian Meyer Ross, già da tempo vive lontano dalla Scandinavia. L'altro, assai più pregevole, benchè neppur esso esente da un certo manierismo, è il ritratto che della propria moglie ha dipinto Johan Jacob Bratland. Costui ha inoltre esposte due mezze figure di vecchi contadini, in abiti da festa, spiccanti su di un fondo di campagna,

trattate con robustezza di pennello e con lodevole penetrazione psicologica.

La Svezia non è rappresentata che da un solo pittore, da Anders Zorn, ma egli è senza contrasto uno dei più ardimentosi e geniali artisti scandinavi. Guardate le quattro tele, dipinte con così magistrale sicurezza di tocco, che egli ha esposto a Venezia, e non potrete non darmi ragione, a meno che vieti pregiudizi accademici non facciano velo alla vostra mente e vi impediscano di apprezzarne la vigorosa e fresca modernità.

Due di queste tele mi paiono in particolar modo interessanti, pure essendo tanto diverse d'ispirazione. L'una, di assai suggestiva fantasia, ci presenta, in un cantuccio di foresta incendiato dal sole, una leggiadra e misteriosa figurina di donna ignuda dai luminosi occhi verdi, una specie, al certo, di divinità boschiva, che, poggiata ad un tronco d'albero, guarda con fissa intensità dinanzi a sè. L'altra ci trasporta in un ampio corridoio della scuola di merletti di Jesurum, in cui penetra da una finestra un raggio di sole, che, arrestandosi sul giubbetto rosso e su quello verde di due giovani operaie, rompe sagacemente la complessiva monotonia bigiastra del quadro. In questo secondo quadro dello Zorn, la fattura è davvero mirabile, giacchè, con poche pennellate franche e giuste, egli riesce a riprodurre l'ef-

fetto della luce sul volto, sulle mani, sull'intera persona di ciascuna delle fanciulle che lavorano, e quasi riesce a dare l'impressione del movimento delle bianche manine sui merletti ed il concentrato scintillio degli occhi intenti al delicato intreccio dei fili.

Ho detto che il valoroso pittore svedese, seguendo in parte gli esempii datigli dagl'Impressionisti francesi, ottiene ciò con poche pennellate giuste e franche. Se infatti contemplerete la sua tela da vicino, troverete che i contorni delle figure non sono neppure delineati e non iscorgerete che macchie di colore poste l'una accanto all'altra. Allontanatevi però alquanto e tutta la scena, come per incanto, si ricostruirà in tutti i più minuti particolari dinanzi ai vostri occhi e vi parrà di veder circolare l'aria e la luce e tutte le figure vivere di una vita reale ed intensa. Come si può non ammirare un artista, che riesce ad evocare, con tanta possanza e con così lodevole senso di verità, quelle scene della vita contemporanea a torto tenute oggidì a disdegno per una malintesa reazione neo-idealista, la quale, se ci ha dato più di un' opera altamente pensata e squisitamente eseguita, diventa poi così antipatica e grottesca allorchè ispira i cervelli meschini dei pittori e degli scultori di secondo e di terz'ordine?

Sarebbe stato certo non poco interessante il poter conoscere ed apprezzare lo Zorn anche

come acquafortista, giacchè egli maneggia il bulino con non minore maestria del pennello. Io ho avuto l' occasione di poter vedere varie sue acqueforti ed ho dovuto convenire che anche in questa paziente ed aristocratica forma d'arte egli è riuscito, mercè il largo tratteggio delle figure e mercè le sapienti riserve del bianco della carta, ad ottenere quegli effetti luminosi e quell' evidenza di vita colta nella sua istantaneità, che tanto ci colpiscono nelle sue tele. Ricordo sopra tutto con ammirazione un suo auto-ritratto a cavallo in riva a mare, una vezzosa ridente figura di donzella spagnuola accanto ad una finestra accesa dal sole ed un interno di *omnibus*, con una serie di caratteristiche figure parigine.

Del resto non soltanto Zorn, ma varii altri degli artisti scandinavi hanno trattato l'acquaforte con ottimi risultati, benchè quasi tutti lo abbiano fatto come un semplice passatempo fra un quadro ed un altro. Io posseggo una piccola collezione di queste acqueforti scandinave e posso assicurare che ve ne sono parecchie che potrebbero stare con onore accanto alle olandesi ed alle tedesche, che abbiamo appreso ad apprezzare nella presente esposizione veneziana. Mentoverò fra esse le figure così piene di carattere e di un disegno di minuziosa verità del Tallberg, che ora ha l'incarico d' insegnare l' acquaforte nell' Accademia di belle arti di Stoccolma, e

quelle non meno pregevoli del suo discepolo Ljungdahl, che tratta assai bene anche il paesaggio; le fosche scene notturne del Boberg, il valoroso architetto dell'attuale esposizione scandinava, e le soavi scene crepuscolari e lunari del Thegerström e del Lindquist, i paesaggi eleganti del Principe Reale Eugen, che è assai più ed assai meglio di un dilettante, ed infine i leggiadri nudi femminili del Larsson, un artista originale e vigoroso, che ha avuto l' onore di decorare con grandi affreschi il Museo Nazionale di Stoccolma e che noialtri Italiani abbiamo conosciuto ed ammirato nella mostra del 1895.

IX.

I PITTORI FRANCESI

Non si può negare che l'enfatica definizione di *cervello del mondo* che Victor Hugo ha data di Parigi abbia molta parte di vero. La brillante e tumultuosa capitale della Francia, durante tutto questo secolo, ha dettato, ora più ora meno, all'intera Europa le leggi così della politica come della moda, così della letteratura come delle arti belle.

Se ci limitiamo alla pittura, non possiamo non riconoscere che ai nostri tempi è da Parigi che parte quasi sempre l'iniziativa delle più ardite innovazioni, che è a Parigi che la seducente arte dei pennelli si presenta sotto le più diverse sembianze, che è a Parigi che gli artisti d'ogni parte del mondo accorrono per apprendere meglio l'arte loro e per trovare dei critici ed un pubblico, che ne sappiano apprezzare i tentativi non compresi o disdegnati in patria o che diano il suggello supremo alla loro fama.

Eppure in nessuna città più che a Parigi l'Ac-

cademia, con tutte le sue grettezze, con tutte le sue ostilità contro i novatori, con tutte le sue sapienti camorre, ha dominato e domina tuttora, forte del tradizionale appoggio che le dà lo Stato.

Avere però un nemico potente infonde spesso maggiore gagliardia ai ribelli dell'arte, li persuade alla perseveranza nei propositi e li sospinge a tentare sempre nuove battaglie per conquistare, a forza di capilavori, tutto ciò che rabbiosamente si rifiuta loro, l'ammissione nei *salons* annuali, i suffragi della folla, le ordinazioni dello Stato. È così che in Francia avvengono quelle epiche lotte, a cui tutto il mondo s'interessa e che esercitano una profonda influenza sulle manifestazioni artistiche di tutti gli altri popoli. Ma i pittori, che dipingono e che espongono a Parigi hanno un vantaggio immenso, che manca quasi del tutto, ahimè! al nostro paese scettico ed indolente: essi posseggono un pubblico, sovente ignorante e più sovente ancora ingiusto fino alla ferocia, ma che, sia per gusto innato, sia per tradizione mondana, sia per *snobismo*, si occupa delle loro opere, le discute e se ne appassiona.

Di tutte le varie rivoluzioni avvenute in questo secolo nella pittura francese le due più importanti, a parer mio, rimangono quella dei Paesisti del '30 e quella più recente degli Impressionisti, la quale può venir compresa tra il 1874, data della prima esposizione del gruppo, ed il 1894,

data dell' accettazione da parte del *Musée du Luxembourg* del legato del pittore Caillebotte.

Prima che si aprisse la mostra di Venezia, si annunziò che tutta una sala sarebbe stata consacrata alla scuola dei paesisti francesi della prima metà del nostro secolo, ma difficoltà sorte all'ultima ora impedirono purtroppo l'attuazione di un così bel progetto. E ciò è stata una vera jattura, giacchè pei nostri pittori, che, con sempre crescente predilezione, coltivano il paesaggio, sarebbe riuscito oltremodo interessante e non poco istruttivo il potere contemplare con calma e studiare con amore le tele di coloro, che a buon diritto possono considerarsi i creatori in pittura del paesaggio moderno, come in letteratura lo erano stati, circa un secolo prima, Jean-Jacques Rousseau e Bernardin de Saint-Pierre.

Ma tutti, e pittori e critici e dilettanti e buongustai d'arte, avremmo trovata una rara gioia estetica nel passare in rivista le tele degli schietti, semplici e pur così ardimentosi maestri, che, dal 1830 al 1855, aprivano alla pittura moderna una nuova e larga strada, mentre invece quasi del tutto infeconde dovevano riuscire le clamorose lotte dei Classici, capitanati da Ingres, e dei Romantici, capitanati dal Delacroix. Avremmo rivisto qualcuno di quei cantucci di boschi popolati di ninfe e di quei fiumicelli illuminati dal tramonto, che il Corot sapeva evocare con tanta soavità virgiliana e che fanno ripensare su-

bito ad una delle più acute definizioni della pittura, la quale sembra creata proprio per lui: « La peinture c'est l'émotion de l'âme racontée par les yeux. » Avremmo riveduto qualcuna delle maestose scene arborate di Théodore Rousseau, il *grand refusé* dei *salons* annuali, che diceva al Guizot: « Notre art ne peut s'élever au pathétique que par la sincerité » e che volle dormire il supremo sonno della morte a piè di quella foresta di Fontainebleau, grande ispiratrice sua e dei suoi amici, per l'istessa giusta ed appassionata identificazione del proprio io col nobile sogno d'arte, gioia e tormento della sua esistenza, che aveva fatto desiderare a Benozzo Gozzoli di essere sepolto nel Camposanto di Pisa ed a Fra Filippo Lippi nella Cattedrale di Spoleto. Avremmo riveduto la pittura grassa, robusta e di un realismo un po' brutale ma efficace di Courbet e poi i campi di biada e le campagne arate di Millet, il quale affermava che la vera forza dell'artista consiste nel far servire il triviale all'espressione del sublime e del cui realismo si è potuto dire a ragione: « C'est du réalisme qui fait rêver ». Avremmo riveduto l'Oriente, tragico, nelle sue accese violenze di colore, di Decamps e quello, poetico nelle sue delicatezze di sfumature e nelle sue luminosità vaporose, di Fromentin. Ed avremmo infine riveduto più d'una tela di Huet, di Troyon, di Daubigny, di Diaz, di Flers, di Duprè, nobile pleiade, che costituisce

certo la gloria più pura della moderna arte francese ed il cui ultimo rappresentante, François Louis Français, è morto ottantacinquenne qualche mese fa.

Venuto meno l'invio della desiata collezione di paesaggi della scuola del 1830, vi era da sperare che almeno si riuscisse dal Comitato ad ottenere tale numero di opere degli Impressionisti e di tale importanza caratteristica che i visitatori di questa seconda mostra di Venezia potessero alfine formarsi un'idea chiara ed esatta delle innovazioni ardite di questo tanto discusso e combattuto gruppo di pittori. Disgraziatamente esso invece non è rappresentato che da quattro piccole tele di assai secondaria importanza e non è certo da esse che si può con coscienza giudicare uno dei più interessanti tentativi di rinnovazione pittorica dei tempi nostri.

Due di queste tele sono di Claude Monet, uno degli iniziatori ed uno dei più valorosi campioni dell'Impressionismo, ma esse non sono certo fra le sue migliori. La *Veduta di Ventimiglia*, con la sua placida gamma di turchini e di verdi bigiastri, con la sua chiarità diffusa di sole, coi suoi giusti e sapienti valori, non ha nulla che urti troppo le tradizioni, pur riuscendo ad esprimere assai bene il carattere del paesaggio ligure. È l'altra invece, *Paesaggio di primavera*, che solleva le più vivaci proteste. Non si sa perdo-

nare al Monet di non essere in essa riuscito che a metà vittorioso nello sforzo audace di voler fermare sulla tela gli abbacinanti barbagli di un sole di maggio sulla campagna. Quella specie di *universelle palpitation des molecules colorées* — secondo giustamente l'ha definita il Michel —, nella quale si dissolve ogni forma disegnata, sembra una bizzarria di cattivo gusto, mentre non è che la notazione sincera, ma spinta al parossismo, delle sottili sensazioni di una pupilla dotata di singolare sensibilità nel raccogliere e rafforzare ogni più tenue vibrazione luminosa.

Le altre due tele impressioniste sono di Jean-François Raffaelli, il quale si preoccupa assai poco dei problemi luminosi e si riattacca al gruppo soltanto per le spiccate sue tendenze moderniste ed anche perchè ha per principale proposito di cogliere ciò che di efimero hanno gli spettacoli che si presentano ai suoi occhi. Esse ci mostrano due delle più caratteristiche piazze di Parigi, *Place de la Concorde* e *Place Saint-Michel*, e l'autore, nel ritrarre l'elegante folla di pedoni e di carrozze rivela lodevoli doti di osservatore acuto e perspicace del vero e sopra tutto una rara perizia nello schizzare, con disinvolta bravura di disegno sommario, le figure, in modo da riuscire quasi a dare l'impressione del movimento della folla. La generale intonazione gessosa di questi due quadretti fa però apparire il Raffaelli più come un brioso vignettista

che come un pittore nel senso completo della parola, mentre la verità è che egli si è creata una tecnica tutta sua, la quale, se è eccellente per riprodurre i desolati dintorni di Parigi, non può che riuscire deficiente nel ritrarre quel gaio e variopinto formicolìo delle strade e delle piazze della metropoli francese, che così bene sapeva evocare il brioso pennello di Giuseppe de Nittis. Il Raffaelli ha inoltre esposti due studii di fiori di una delicata grazia decorativa, ma anch'essi di troppo anemica colorazione.

Ciò che ho detto degl' Impressionisti si potrebbe dire eziandio degli altri gruppi e gruppetti, nei quali suddividesi l' odierna pittura francese e che ne incarnano le molteplici e così diverse tendenze estetiche e tecniche. Esse difatti sono assai scarsamente ed assai incompletamente rappresentate alla seconda mostra veneziana, sicchè dall'insieme delle opere mandate — fra le quali pure, come vedremo, ve ne sono delle pregevolissime — è impossibile rendersi giusto conto dello stato presente della pittura presso i nostri vicini d'oltre-Cenisio. Certamente il numero delle tele e degli espositori è maggiore quest' anno che due anni fa, ma anche stavolta non hanno risposto all' appello varii dei più geniali maestri della pittura francese, da Moreau a Fantin-Latour ed a Degas, così come artisti celebri quali Gérôme, Laurens, Detaille, Roybet

e varii altri, dei quali, del resto, deploro assai meno l'assenza, perchè non ci avrebbero apportata nessuna nuova visione d'arte, e così come Aman-Jean, Ménard, Martin, De La Gandara, Ary Renan, Jeanniot, Lévy-Dhurmer ed altri della falange dei pittori più giovani, ma già stimati per la loro ardimentosa originalità.

Parecchi poi hanno mandate opere non prive di merito, ma non atte certo a far conoscere ed apprezzare appieno la loro personalità artistica. Come si fa, per portare un esempio, a giudicare Jean-Charles Cazin, uno dei più squisiti poeti del paesaggio, di cui non a torto si è potuto dire che era destinato a consolare in qualche modo l'arte francese della perdita irreparabile di Corot, dalla minuscola tela esposta a Venezia, per quanto soavemente delicata ne sia l'intonazione?

Almeno nella recente mostra di Firenze i Francesi seppero affermare la loro magistrale valentia nel ritratto, con un gruppo di opere davvero importanti ed attraverso le manifestazioni di personalità affatto opposte, quali un Carrière ed un Bonnat, un Besnard ed un Benjamin-Constant, un Dagnan-Bouveret ed un Morot. Qui ritroviamo, è vero, ed il Bonnat ed il Benjamin-Constant, ma il ritrattino legnoso che il primo ha fatto del maestro Reyer ed il bituminoso e piatto studio di testa del secondo sono tali povere cose, che

anch'io, che ho un'assai mediocre simpatia per la grossolana evidenza plastica, esente d'ogni spiritualità, dell'uno, e per la teatrale virtuosità dell'altro, debbo confessare che si sarebbe ingiusti a volerli giudicare dai saggi esposti a Venezia.

Vi sono però tre altri ritrattisti, il Roll, il Blanche ed il Besnard, le cui tele meritano invece di venir prese in seria considerazione, quale che sia, d'altra parte, il giudizio che di esse si faccia.

Alfred Roll, pittore vigoroso ed ardito, dovendo fare il ritratto del suo compagno d'arte, il paesista Damoye, ha pensato, spintovi forse dalle sue spiccate tendenze a dipingere le scene affollate delle città moderne, di presentarcelo sul marciapiede di una stazione ferroviaria, in mezzo all'andirivieni dei viaggiatori che si affrettano verso il treno e dei facchini che ne portano le valigie. Ebbene, per quanto l'intenzione modernista di questo quadro del Roll sia certo encomiabile e per quanto franca e pastosa ne sia la fattura, l'insieme ne è riuscito oltremodo antipatico, così per l'abuso di tinte bituminose come per l'espressione insignificante e per la posa un po' goffa del protagonista, che porta a tracollo una cassetta di colori che sembra proprio un organetto.

Idee affatto differenti da quelle di Roll mostra di avere, in quanto riguarda la pittura dei ritratti, Jacques Blanche, il quale difatti scrive,

in una lettera d'auto-presentazione: « Frappé
« du mauvais effet produit par les portraits
« d'arrangement purement moderne et parisien
« dans les appartements généralement blancs
« d'aujourd'hui, j'ai essayé de reprendre la tra-
« dition du portrait décoratif, aux costumes et
« fonds de fantaisie ». Ha ragione il Blanche
o ha ragione il Roll? Se si dovesse decidere
guardando i quadri esposti da entrambi, si da-
rebbe senza dubbio ragione al primo, ma l'e-
sperienza non c'insegna forse che molte volte
un'opera d'arte non vale già per la teoria che
pretende incarnare, ma malgrado essa e per
pregi del tutto da essa indipendenti?

Di rara evidenza rappresentativa è certo il
gruppo dell'atletico pittore norvegese Fritz Thau-
low e dei suoi tre figliuoli, colto in un momento
di effusione familiare. C'è in esso una naturalezza
davvero mirabile nell'atteggiamento di tutte le
quattro figure, ma specie in quella del padre,
il quale si arresta dal lavorare al quadro, che
gli sta d'accanto su d'un cavalletto, per sorridere
alla bionda bambina, che carezzosa gli si stringe
allato. Il Blanche è riuscito a darci l'impres-
sione acuta della vita ed io, quindi, non starò
a rimproverargli nè ciò che di alquanto arbi-
trario v'è nella distribuzione della luce, nè ciò
che di volutamente incompleto v'è nella fattura
di alcune parti del quadro e specie nel fondo,
nè l'imitazione di Reynolds e degli altri soavi

ritrattisti inglesi del secolo scorso, che rivelasi sopra tutto nella rosea faccina della bimba.

Ma forse anche più pregevole per intensità espressiva e per originalità di visione è il ritratto che il Blanche ha fatto di Aubrey Beardsley, il giovanissimo e così personale disegnatore inglese. Di assai secondaria importanza, benchè non priva di certa gradevole disinvoltura di pennellata, è invece un terzo suo quadretto, *Giovane donna che giuoca con un cane.*

In quanto a Paul Albert Besnard, egli ha mandato un ritratto luminoso ed elegante di fanciulla, spiccante col suo primaverile vestito roseo su d'un fondo verde di campagna invasa dal sole. Esso è pieno di vita e riesce assai piacevole all'occhio, ma non può di sicuro farci dimenticare la magistrale tela, *La famiglia del pittore*, che a Firenze, come già a Parigi ed a Monaco, disarmava ogni più pertinace ostilità.

Del Besnard v'è anche un quadrettino, *Una strada di Blidah*, che stupisce, indigna o mette di buonumore il pubblico per i suoi due cavallini, l'uno tinto di rosso e l'altro di violetto. E pure sarebbe facile l'intendere che il Besnard, così come Eugène Delacroix col famoso cavallo violetto della sua *Entrata dei Crociati a Costantinopoli* e così come William Holman Hunt con le non meno famose pecore rosse del suo *Gregge abbandonato*, non ha voluto che mostrare, con una volontaria esagerazione di colore,

l'esasperata trasformazione che subiscono alcune tinte sotto la luce violenta del sole d'Oriente. E poi come sapientemente è disegnata la nervosa struttura dei due cavalli arabi, che par proprio di veder fremere sotto il freno che ne trattiene l'impeto corridore e come bene è reso in tutta la scena l'abbagliante fulgore del sole!

Ancora altri due ritratti vi sono in questa sezione. L'uno di una bimba vestita di rosa e di viola è di Albert Aublet e potrebbe fare il paio, per porcellanea levigatezza di carni e per complessiva leziosaggine, con quello del Fisher, che abbiamo già visto nella sezione inglese. Invece l' altro di un uomo dalla breve barba grigia, dalle labbra sottili ed imperiose, dallo sguardo acuto e duro, è di Jean Dagnan-Bouveret e, benchè nella sua piccolezza appaia più come un abbozzo di testa che come un ritratto portato a termine, colpisce subito per intensità espressiva e per una secchezza di disegno, che richiama il ricordo di quei classici pittori tedeschi, rimasti impareggiabili nello studio analitico della fisonomia umana.

Dell' Aublet vi è anche una larga scena di giardino, con varie signore e signorine che colgono fiori, di fattura fiacca e manierata e d'ispirazione superficialmente mondana. Del Dagnan-Bouveret v'è poi un delizioso schizzo, che ci ripresenta la Vergine vestita di bianco, col suo

fantolino in grembo, che abbiamo appreso a conoscere e ad amare nella precedente esposizione.

Due quadri di figura assai piccoli, ma che pure richiamano subito lo sguardo, sono quelli di Armand Berton, *Adolescente* ed *Ozi del mattino*, che, nella loro delicata gamma di colore, in cui l'olio perde l'abituale lucidezza per assumere la tenerezza sfumata del pastello, riescono di un'eleganza piccante, che rammenta le civettuole composizioni con le quali il noto disegnatore ed acquarellista Henri Boutet magnifica, non senza un po' di malizia, la bellezza capricciosa delle Parigine, argutamente definita dal Rops: « un composé de carton, de taffetas, de nerfs et de poudre de riz ».

Dalle tele più minuscolo, per un naturale bisogno d'antitesi, passerò alle più grandi, cioè a quelle addirittura sesquipedali di Eugène Burnand, un Francese nato nel Cantone di Vaud, e di Georges Rochegrosse.

Quella del pittore svizzero è di soggetto storico ed appartiene al Museo di Losanna. Essa rappresenta *La fuga di Carlo il Temerario dopo la battaglia di Morat* e dimostra nel suo autore una conoscenza della tecnica pittorica tutt'altro che comune ed un senso della composizione un po' teatrale, ma di una efficacia sapiente. Riconosciute queste qualità, debbo pur dire che il quadro del Burnand nel suo com-

plesso mi appare abbastanza accademico e mi lascia freddo e che non so, d'altra parte, spiegarmi come cavalieri e cavalli, che pur fuggono precipitosamente da un campo di battaglia, stiano nel più perfetto assetto di guerra, come se andassero invece ad una parata militare, in modo che il più attento osservatore non riuscirebbe a scovrire nè un' ammaccatura sulle lucide armature, nè uno strappo sulle ricamate gualdrappe.

In quanto al Rochegrosse, egli certo è artista d' ingegno vivace e robusto e possiede pregevoli doti di colorista e di disegnatore, ma preoccupasi troppo di conquistare i suffragi del pubblico con ampie composizioni spettacolose, dimostrando anche nelle migliori di esse, come ad esempio nella *Mort de Babylone* e nel *Chevalier aux fleurs*, più una fantasia da coreografo che da pittore. Bisogna però pur dire che la tela da lui mandata a Venezia, col titolo *Angoscia umana*, è una delle sue opere meno riuscite. Rappresenta una piramide di uomini e di donne in costume moderno e d' ogni condizione sociale che si arrampicano ferocemente gli uni sugli altri, e con ansia desiosa tendono le braccia verso due variopinte e vaporose figure allegoriche di donna, le quali passano nell' alto dei cieli, mentre alcuni dei vinti della frenetica e vana lotta rotolano sanguinanti fra le croci di un sottoposto cimitero e mentre in

fondo, dietro i veli del fumo delle officine, intravedonsi i bigi caseggiati di una metropoli moderna. La puerile grossolanità con cui è data una plastica forma allegorica all'affannosa e sempre inappagata aspirazione umana verso la felicità, la fotografica volgarità di tutte quelle figure che pretendono di rappresentare le varie classi sociali, la mancanza di aria e di luce in tutta la scena rendono oltremodo uggiosa l'immensa tela del Rochegrosse e ci fanno ricercare intorno un'altra opera, che sappia davvero cattivarsi le simpatie dei nostri occhi e della nostra mente con l'originalità delicata della fattura e con la nobile elevatezza del concetto.

A chi rivolgersi meglio che al settantatreenne Puvis de Chavannes, che viene a buon diritto considerato come uno dei più geniali maestri del pennello dell'età nostra? Egli però ha avuto torto di non mandare a Venezia che un bozzetto di una delle sue mirabili pitture murali, per l'*Hôtel de Ville* di Parigi, bozzetto, che, stante le sue piccole proporzioni, non può dare che un'idea incompleta e forse anche erronea di ciò che sia l'originale, che è una molto poetica allegoria dell'*Inverno*. Ridotta ad un metro una composizione che in realtà ne occupa non meno di venti o venticinque, la semplicità grandiosa della scena scompare quasi del tutto e quelli che in essa sono pregi di disegno sintetico appaiono quasi come difetti. Non v'è quindi da sorprendersi se

dinanzi alla tela di Pierre Puvis de Chavannes molti visitatori intelligenti, pur non sottraendosi al fascino di poesia che da essa elevasi malgrado la sua incompiutezza, provino un certo senso di delusione. Per chi però abbia avuto la fortuna di vedere varie delle pitture, con le quali il Puvis de Chavannes ha magnificato tante pareti dei pubblici edificii di Parigi, di Amiens, di Rouen, di Lione e di Marsiglia, od anche qualcuno dei grandi cartoni che di esse ha esposto nel *Salon du Champ de Mars*, questo piccolo bozzetto rivelerà appieno, nell'arcaica semplicità della composizione, nella soave pallidezza delle tinte, nell'ammaliante suggestione del disegno sapientemente sintetico, la bellezza austera e maestosa dell'originale.

Proprio accanto alla tela di Puvis de Chavannes ve ne è una di Alphonse Étienne Dinet, *Giuochi di ragazzine arabe*, che fa con essa un assoluto contrasto e, difatti, ciò che vi attira e vi rattiene non è già la poetica concettosità dell'invenzione, ma un sapiente accordo di tinte calde, che proprio rallegra la pupilla.

Passando ad osservare i pittori di paese, colui che subito richiama la nostra attenzione è Charles Cottet, coi suoi due quadri di tinte così fosche, *Quasi notte* e *Barche al tramonto*.

Quest'artista poco più che trentenne si è fatto una specialità delle scene e dei paesaggi ma-

rittimi della Brettagna, di cui ha esposto in questi ultimi anni, nel *Salon des Champs Elysées*, tutta una serie, sotto il titolo complessivo di *Au pays de la mer*, che ha suscitato molto interesse ed ha meritate non poche lodi. È innegabile che in quelle donne incappucciate ed in quei marinai trascinanti fasci di reti, i quali profilano le loro masse nerastre sui fondi dalle cupe tinte azzurrognole, verdiccie e gialline del mare e del cielo vesperale, vi è un'insolita potenza evocativa ed una visione del tutto originale, che fa ben volentieri perdonare al Cottet quello che v'è di troppo rudemente brutale e condensato nel tratteggio delle sue figurine e di troppo carico nella complessiva colorazione dei suoi quadri.

È da notarsi che il Cottet ha subito avuto in Francia degli imitatori e ciò non soltanto perchè ha dimostrato, fin dalle sue prime prove, di essere uno di quei rari artisti che hanno qualcosa di affatto personale da esprimere, ma anche perchè rappresenta quella disdegnata calda vigoria della tavolozza, di cui si comincia a risentire il bisogno, in reazione agli eccessi di pittura slavata e scialba di questi ultimi tempi. La fiera campagna degl' Impressionisti contro la pittura bituminosa è stata senza dubbio utilissima, ma della nota chiara si è in Francia abusato fino al punto di cadere in una pittura clorotica e snervata, che allo Zola stesso, che

è stato il più strenuo difensore di Edouard Manet, faceva, lo scorso anno, melanconicamente osservare: « Les religions nouvelles, quand la « mode s'y met, ont ceci de terrible qu'elles « dépassent tout bon sens ». La reazione dunque iniziata dal Cottet non riuscirà forse senza qualche utilità per l'odierna pittura francese. Del resto la storia dell'arte non è formata che di questi continui corsi e ricorsi, che dovrebbero insegnare una sagace prudenza ad artisti ed a critici.

Meritano poi, fra gli altri paesisti francesi, una speciale menzione il Lhermitte pel suo *Mercato a Chateau-Thierry*, un piccolo pastello, in cui le gaie note di colore delle frutta e degli ortaggi rompono la monotonia grigia dell'insieme della scena; il Billotte per un delicato effetto di luna sorgente; ed i due fratelli Binet, l'uno, Victor, per una *Veduta di Croisset*, in cui è reso assai bene la fredda tristezza di una sera d'estate in un centro manifatturiero presso un fiume dalle acque torbide, nelle quali la luna riflette la sua faccia melanconica, e l'altro, Adolphe-Gustave, per una luminosa scena di tramonto, con due cavalli bianchi disegnati con grande bravura. In quanto al Picard, al Griveau ed al Latenay, i loro quadrettini, benchè dipinti con cura ed amore, non sollevansi da una mediocrità più o meno aurea.

Rimangono ad esser ricordati Julien Dupré —

da non confondere con Jules Dùpré della gloriosa pleiade del '30, morto già da otto anni — ed Alfred Smith. Il primo ha mandato una minuscola tela rappresentante una delle sue solite praterie, con relativa vacca e relativa contadina, di una fattura più che mai minuziosa, levigata ed uggiosa nella ricerca manierata di una superficiale piacevolezza. Del secondo poi v'è un'ampia scena del *Molo di Bordeaux al mattino*, dipinta con coscienziosa pazienza e lodevole fedeltà al vero, ma che, oltre ad essere di una troppo scialba intonazione complessiva, è di un gelido obbiettivismo fotografico. Non v'è quindi punto da sorprendersi se noi non ci sentiamo neppure per un istante trasportati con la fantasia in quel cantuccio di città, che non può dire nulla al nostro spirito se nulla ha detto a quello di chi lo ha meccanicamente riprodotto sulla tela.

Ed eccoci ai quadri di soggetto religioso. In questi ultimi anni, varii pittori francesi, seguendo l'esempio dell'Inglese Hunt, del Sassone Von Uhde, dell'Ungherese Munkacsy e del nostro Morelli, hanno chiesto l'ispirazione al Nuovo Testamento e Cristo è diventato di nuovo il protagonista di un grande numero di quadri. Ho detto volutamente di *soggetto* e non già di *sentimento* religioso, perchè essi, fatta qualche rara eccezione, mancano del tutto di elevatezza mistica.

Guardate il bozzettone a tinte cupe e dalle luci teatrali di Carolus-Duran, *L' ultima ora di Cristo*, e poi guardate il *Cristo morto* dalle carni di porcellana di Jean-Jacques Henner, e ditemi se vi viene il pensiero che il vero posto di queste due tele sia fra le penombre ascetiche e nel raccoglimento pio di una cappella? No, no, il loro posto è qui, sotto la luce sfacciata che piove dalle vetrate di una mostra d' arte, accanto ai due procaci nudi di donna, che i loro autori hanno mandati contemporaneamente e che hanno certo dipinti con l'istesso indifferente pennello di virtuosi sapienti. No, esse non sono già fatte per venir contemplate dalla pupilla estatica di una pregante, ma per essere guardate dagli occhi scettici della folla mondana, che aggirasi per le sale di un'esposizione e per servire da esempii, così come la *Ninfa addormentata* e la *Danae*, a dimostrare, con sottili raffronti, come nel virtuosismo di Henner, malgrado l'evidente artificiosità, vi sia certa squisita seduzione d' originalità di visione e di fattura che manca a quello di Carolus-Duran.

Colui però che è davvero esasperante è Jean Bèraud, l'accorto pittore che ha saputo da qualche anno in qua accaparrarsi le simpatie del pubblico parigino con un suo speciale misticismo mondano che è la più sfrontata negazione d'ogni sincerità artistica. Egli ha mandato una *Deposizione della croce*, in cui il cadavere di

Cristo è circondato da un gruppetto di moderni proletarii, i quali figurano da Marie e da Apostoli, mentre un operaio dal camiciotto turchino mostra i pugni a Parigi, che appare dietro la nebbia in fondo al quadro. Guardando questa scena mistico-socialista di una fantasia così tristamente grottesca, mi si presentano alla mente varie altre di tali ciarlatanesche composizioni pittoriche dello stesso autore e fra le altre il *Gesù coronato di spine*, esposto a Firenze — la testa melodrammaticamente lagrimosa di un signore dell'alta società, truccato da Nazzareno, che le orgie hanno macerato e qualche grossa perdita al giuoco ha reso di cattivo umore — ed io mi chiedo se questo falso mistico, questo volgare trafficatore di pittura, non meriti di venir trascinato a Milano, nella Pinacoteca di Brera, per essere fustigato a sangue dinanzi all' ineffabile testa di Gesù disegnata da Leonardo.

Coloro che meritano, checchè si pensi del loro tentativo, di venir considerati rinnovatori probi ed austeri dell'iconografia cristiana sono il Cazin, il Dagnan-Bouveret ed il Carrière. Di essi il primo non ha esposto a Venezia nessuna tela di carattere religioso, il secondo una minuscola Vergine di cui ho già parlato ed il terzo un *Cristo in croce*, che, per quanto non sia che un piccolo ed incompleto bozzetto del quadro che ha ottenuto nel recente *Salon du Champ de Mars* un così trionfale successo, è, a pare

mio, una delle pitture di questa sala più nobili come ispirazione e più originali come fattura.

Eugène Carrière, il pittore delle madri e dei bimbi, l'evocatore delle folle nei teatri popolari, il ritrattista di Verlaine, di Goncourt, di Daudet, di Geffroy, di Séailles, dei quali ha così bene saputo rendere l'*intellectualité habitant les formes*, ha creduto dover serbare, anche dipingendo la tragedia sublime del Calvario, l'originale sua tecnica. Essa consiste nell'avvolgere con un sottil velo di nebbia giallo-bigiastra, in cui vagamente rifrangesi la luce, le figure e le scene da lui dipinte e le quali subiscono così una specie di trasfigurazione poetica e, a volte, anche un po' fantastica. Tale grigia opacità, che di prim'acchito sorprende e spesso allontana il riguardante inesperto, ma a cui presto ci si abitua, subendone il misterioso fascino poetico, attribuisce senza dubbio un certo carattere di monotonia a tutte le opere di Carrière e quindi gli è stata più volte rimproverata. Se egli però non vi sa rinunciare, non bisogna credere già che sia per un partito preso cervellotico o per nascondere le debolezze del suo disegno, che è invece dei più vigorosi e corretti, ma è per una speciale predilezione idealizzatrice del suo spirito, la quale rivelasi, con rispettabile se non del tutto convincente schiettezza, nella breve prefazione da lui stesso scritta pel catalogo di una recente mostra particolare

di suoi quadri. Di tale pagina sono sopra tutto da ritenere le seguenti parole rivelatrici: « Les « formes ne sont pas par elles-mêmes, mais « par leurs multiples rapports ; tout, dans un « lointain recul, nous rejoint par de subtils pas- « sages ; tout est une confidence qui répond à « mes aveux et mon travail est de foi et « d'admiration ».

Come che sia, bisogna riconoscere che tale maniera nebbiosa conviene mirabilmente al carattere di austera tristezza del soggetto prescelto stavolta dal Carrière e che l'agonia del Dio fatto uomo, che ne contrae l'asciutto corpo ignudo e ne piega dolorosamente sull' omero la testa coronata di spine, perde, dietro l'ottenebratrice lieve bruma giallina, ogni inopportuna brutalità realistica, e, nobilmente idealizzata, parla meglio alle anime nostre commosse.

Peccato che James Tissot, invece di tre piccole tele affatto insignificanti come soggetto ed incerte come fattura, eccezion fatta forse per quella intitolata *La piccola bambinaia*, non priva di certa grazietta elegante, non abbia esposto alcuni dei suoi acquerelli di Terra Santa, ai quali è in gran parte affidata la sua fama di pittore. Egli, difatti, ha consacrato non meno di quattordici anni a rappresentare tutta la vita di Cristo, dalla nascita a Betlemme alla morte sul Golgota, in una serie di 365 quadretti ad

acquerello di una fattura paziente e laboriosa, nei quali, se manca forse quell'arcano soffio mistico, che solo può dare anche ad un incredulo l'impressione del divino, v'è tale esattezza di particolari topografici e di tipi israelitici, studiati dal vero in Palestina, da ingenerare quasi l'illusione che questa storia di diciotto secoli fa sia storia d'ieri.

A completare questa rivista delle opere esposte a Venezia dai pittori e dai disegnatori francesi, bisogna fare una piccola corsa nella sala dedicata alle stampe. In essa troveremo tre litografie — *Buddah*, *Oannès*, *Popoli diversi dell'Oceano* — di Odilon Redon. Esse appartengono a quella suggestiva serie di disegni di un'invenzione stravagante, nuova e filosofica, nelle quali egli è riuscito a fermare sulla pietra litografica le più terrifiche allucinazioni di un cervello esaltato dal tifo o dall'oppio, ricorrendo spesso alle fantasiose larve della Magìa ed alle forme inedite degli infusorii e dei bacilli, rivelate dal microscopio, e non trascurando di cogliere sulle miserabili facce umane le più profonde rughe del dolore e della malattia per trasferirle sui tristi volti di donne, di efebi, di fanciulli precocemente avvizziti, che, enimmatici e paurosi, fa apparire tra le tenebre e tra l'agitazione caotica di esseri informi.

Certo queste tre litografie sono assai più ti-

piche di quelle esposte due anni fa, ma io sono dispiacente che neppure stavolta il Redon abbia creduto dover fare un invio assai più largo, giacchè egli è di quegli artisti astrusi e bizzarri, che, per essere compresi e gustati, sia anche soltanto da un aristocratico piccolo gruppo di spiriti sottili, debbono presentare parecchi saggi della loro particolare visione d'arte.

Del resto in questa sala delle stampe, in cui non sono rappresentati bene che gli Olandesi e forse anche i Tedeschi, accanto alle misteriose litografie di Redon avrei voluto trovare quelle così delicatamente vaporose che Wagner ha ispirato a Fantin-Latour. Avrei in essa voluto vedere eziandio le argute parodie della vita parigina, di un'osservazione così giusta e così crudele, di Forain; le poetiche ed eleganti fantasie di Willette, il malizioso istoriografo di *Pierrot*; le scene dei bassifondi parigini di un verismo implacabile ed a volte perfino brutale, così energicamente disegnate da Steilen; i quadretti, così pieni di carattere e di una visione così originalmente modernista, che della vita notturna dei teatri, dei *cafés-concerts*, delle birrerie parigine, hanno disegnato Toulouse-Lautrec, Ibels e Legrand.

Ed infine, a dare un'idea abbastanza completa dello sviluppo grande che in questi ultimi anni hanno assunto in Francia questi rami d'arte, troppo dagli Italiani trascurati, avrei desiderato

che vi fossero inoltre alcune delle magistrali acqueforti del Bracquemond e del Desmoulin e parecchie delle squisite cromolitografie decorative di Chéret e di Grasset.

X.

IMPRESSIONISTI, DIVISIONISTI E SINTETISTI *

Colui che ha in Francia impiantato il realismo nella pittura è senza alcun dubbio Gustave Courbet, il quale, dopo essere stato disprezzato e posto in berlina durante il periodo più glorioso della sua vita artistica, quando cioè dipingeva *Le convoi d'Ornans*, *Les demoiselles de la Seine*, *La baigneuse*, *Les casseurs de pierres* e tante altre tele, divenute in seguito celebri, si vide alfine accettato dal pubblico ed applaudito dai critici d'arte, allorchè la sua pittura mostrava segni non dubbii di una irreparabile decadenza. Ma Courbet limitò l'ordine dei suoi tentativi alla scelta dei soggetti ed all'uso del coltello per distendere, come con una spatola, i colori sulla tela, perchè, del resto egli dipinse sempre secondo le formole tradizionali; ed è perciò che

* Ho creduto nè inopportuno nè superfluo il riportare qui questo capitolo di un mio volume, *L'arte europea a Venezia*, già da tempo esaurito.

non ha lasciato dietro di sè una scuola e che non è a lui che va dato il merito di avere aperta una nuova larga via alla pittura moderna.

Questa gloria spetta ad Edouard Manet e ad un piccolo e valoroso gruppo di pittori, che furono chiamati *Impressionisti*, nome che tuttora conservano. Eglino fecero *tabula rasa* di tutti i vieti pregiudizii, di tutte le vecchie convenzioni, che sovraneggiavano nel campo artistico, e proclamarono questa verità scientifica: che la piena luce scolora i toni, che il profilo ed il colore, per esempio, di una casa o di un albero, dipinto in una camera chiusa, differiscono essenzialmente dal profilo e dal colore della medesima casa e del medesimo albero, dipinto all'aria aperta. Eglino dunque tentarono di ritrarre sulla tela gli esseri e le cose, in mezzo al polviscolo luminoso, facendone risaltare i toni crudi, senza gradazioni, senza mezze-tinte, in mezzo a raggi di sole, pioventi perpendicolarmente dall'alto, raccorciando, sopprimendo quasi le ombre, così come si vede in alcuni meravigliosi disegni giapponesi. Cercarono infine di rappresentare la natura modificata secondo la stagione, secondo il clima, secondo l'ora della giornata, secondo l' ardore più o meno feroce del sole e le minacce più o meno accentuate della pioggia.

Da principio, in questi loro tentativi auda-

cissimi, sovente tentennarono, sbagliarono, esagerarono. Presi da una specie di monomania ottica, pareva loro di scorgere sempre e dovunque un certo dato tono di colore, ciò che faceva sì che uno dipingesse tutto in violetto, un altro tutto in azzurro, un terzo tutto in giallo. Inoltre i loro quadri quasi sempre non erano che abbozzi, e ciò per un malaugurato sistema, che consisteva nell'abbandonare un quadro poco dopo d'averla incominciata, sotto pretesto che l'impressione voluta vi fosse e che, a ritoccarla ed a compirla, essa si sarebbe sciupata.

Ma, a poco a poco, tali deficienze, tali esagerazioni andarono scomparendo. In questa lotta per realizzare i loro ideali artistici, i più deboli rimasero soccombenti, però gli altri si ristabilirono, non avendo in seguito che rare ricadute, e la formula impressionista, liberata dalle sue morbose applicazioni, si è affermata ogni giorno dippiù e si è imposta anche al pubblico, che ora non ha più verso di essa le feroci indignazioni, i freddi disprezzi, le sciocche ilarità dei primi tempi.

Il Manet, morto or sono circa quindici anni, non ancora cinquantenne, è stato il portabandiera dell' Impressionismo. Fu nel 1863 che la sua forte ed originalissima personalità si rivelò nelle quattordici tele, esposte al *Boulevard des Italiens*, presso il venditore di quadri Martinet,

tra le quali si notavano *Lola de Valence*, *La chanteuse des rues*, *Le ballet espagnol*, *La musique aux Tuileries*. Fu un fiasco clamoroso, fu un vero scandalo; si racconta anzi di un amatore esasperato che minacciò di arrivare a vie di fatto, se si fosse continuato a tenere esposta *La musique aux Tuileries*. In questo quadro, che rappresentava tutta una folla, un centinaio di persone circa, che passeggiano al sole, sotto gli alberi delle *Tuileries*, ogni personaggio era una semplice macchia appena determinata e nella quale i particolari non erano che lineette e punti neri. Ma, mettendosi ad una conveniente distanza, d'un tratto, come per incanto, tutte quelle macchie acquistavano vita, quella folla si moveva, camminava. È facile quindi comprendere quali sdegni dovesse suscitare questa tela, che rimane ancora una delle opere più caratteristiche di Manet e che rivoluzionava tutte le convenzioni e tutte le formule dominanti fin' allora in pittura.

Da quell'anno i quadri del Manet incominciarono ad essere pertinacemente rifiutati nelle annuali esposizioni ufficiali, come era già stato fatto per quelli di Courbet e come in seguito doveva farsi per quelli di Degas e degli altri Impressionisti. Ma, dopo circa un decennio, parve impossibile il tenerne più a lungo serrate le porte ad un artista, che, senza curarsi delle ingiustizie e delle persecuzioni dei confratelli in

arte e delle derisioni della folla, aveva continuato, con perseveranza e serenità davvero mirabili, a procedere per la sua via, riuscendo alla fine ad imporsi ed a farsi ammirare da un pubblico, già così ostile. Non potendosi però vendicare in altro modo di un successo, da loro tanto fieramente osteggiato, gli ordinatori delle mostre annuali situavano così in alto e così in cattiva luce le tele del Manet che ai visitatori riusciva impossibile il giudicarle con equità.

Ecco come lo Zola, nel suo interessante e coraggioso studio su Manet, determina la caratteristica fattura dei quadri di questo pittore, la quale poi, tenuto conto della speciale indole di ciascuno di essi, è anche quella del maggior numero degli Impressionisti: « L'artista, posto « di fronte ad un soggetto qualunque, si lascia « guidare dai suoi occhi, che scorgono codesto « soggetto in larghe tinte, imperanti le une sulle « altre. Una testa, per esempio, situata dinanzi « ad un muro, non è altro che una macchia più « o meno bianca sur un fondo più o meno gri- « gio, e l'abito sovrapposto alla figura diventa « una macchia turchina posta accanto ad una « macchia più o meno bianca. Da ciò una « grande semplicità, quasi punto particolari, un « complesso di macchie esatte e delicate, che, a « qualche passo di distanza, danno al quadro un « risalto meraviglioso. Insisto su questo carattere « delle opere del Manet perchè domina in esse e

« le rende ciò che sono. Tutta la personalità del-
« l'autore consiste nel modo come è organizzato
« il suo occhio: esso vede biondo e vede per
« masse ».

Sicchè le tele del Manet non presentano a prima vista che larghe macchie di colore differente, ma poi, a poco a poco, gli oggetti si profilano, la scena si determina, ed alla fine l'insieme appare vigoroso e luminoso, e si rimane affascinati dinanzi ad una riproduzione del vero così originale ed efficace.

Ho già di sopra parlato della *Musique aux Tuileries*, la quale da vicino non presentava che un insieme confuso di macchiette di varii colori, e poi, ad una certa ragionevole distanza, rivelava alle pupille dello spettatore il brulichìo di una grande folla nei giardini delle *Tuileries*, in mezzo al polviscolo d'oro del sole, filtrante tra i rami degli alberi. Ora ricorderò *Olympe* che adesso trovasi al *Musée du Luxembourg*, e può considerarsi come il capolavoro di Manet: esso, al primo colpo d'occhio, non presenta che due sole tinte opposte, una larga macchia pallida su d'un fondo nero; dopo un poco però, la visione si chiarisce e si scorge una fanciulla, coricata in tutta la baldanzosa impudicizia della sua giovine, ma già non più fresca nudità, sui bianchi lini di un letto, ed in fondo un gatto nero ed una donna mora che porge un mazzo di fiori.

Ma Edouard Manet, che pure aveva indicata la via agli altri, restò stazionario e non seppe mai liberarsi da alcune sue deficienze, specie nel disegno, sicchè fu superato dal maggior numero di quei pittori, dai quali a buon diritto, veniva considerato come un maestro.

Colui che adesso tra i pittori impressionisti avanza tutti gli altri è senza dubbio Edgar Degas, il quale, di preferenza, dipinge le scene sportive delle corse di cavalli, i nudi di donna, nell'intimità indiscreta del bagno e della prima toletta, e, sopra tutto, le ballerine. Ciò che vi è di mirabile in lui è che oltre a rendere con rara efficacia la luce falsa delle ribalte, a riprodurre con grande abilità il vellutato delle stoffe e la trasparenza delle garze, così come le sagome nervose dei corsieri e l'animalità grottesca di certe pose femminili, egli crea, col suo pennello, figure piene di vita, di cui il volto, l'atteggiamento, il gesto, parlano e dicono ciò che esse sono e rivelano la loro diversa indole: tutte vere ballerine sono quelle che egli rappresenta, ma pur tutte differiscono nel modo di esercitarsi ad un medesimo esercizio. L'Huysmans afferma che riesce difficile il dare con la penna un'idea anche molto vaga della pittura di Degas: essa non può avere il suo equivalente che nella letteratura, di modo che, se fosse possibile stabilire un confronto tra le due arti, si potrebbe dire che l'esecuzione dei quadri di

Degas ricorda, sotto molti punti di vista, lo stile così efficace, così raffinato, così vibrante dei fratelli Goncourt.

Se il Degas si fa volentieri il pittore spietato dei difetti e degli aspetti bestiali o grotteschi che può presentare il corpo femminile, Auguste Renoir invece, pur mai tradendo il vero, ha fatto assai di sovente ricomparire, sulle sue tele, di una squisita sapienza di disegno e di una delicatezza armoniosa di colore, un tipo di donna irresistibilmente affascinante nella ingenuità un po' selvaggia del riso, che le brilla negli occhi teneri e sulle labbra promettitrici di baci. Ma il Renoir non si è accontentato di magnificare certa speciale bellezza muliebre, chè, in parecchi quadri celebri, come per esempio *Le moulin de la Galette*, che ora trovasi al *Musée du Luxembourg*, egli ha, con cura amorosa, notato gli aspetti caratteristici che presenta la notturna vita parigina del piacere sotto il giuoco bizzarro delle luci e delle ombre semoventi dei becchi a gas o delle lampade elettriche.

Claude Monet, Camille Pissarro ed Alfred Sisley sono poi i tre paesisti per i quali da principio venne creato l'appellativo d'*Impressionista*. Eglino sono stati tra i primi che si siano rivolti direttamente alla natura, che abbiano osato consultarla con schiettezza e che abbiano tentato di riprodurre con fedeltà sulla tela le fugaci sen-

sazioni, che essa produceva sulle loro retine e le impressioni di melanconia, di letizia o di serenità che contemporaneamente essa stampava sulla loro sensibilità spirituale. Tanto il Monet quanto il Pissarro hanno a lungo tentennato, abbozzando quadri, nei quali osservavansi tali deficienze di disegno, tali difetti di chiaroscuro, tale esacerbazione di colore, da fare fortemente dubitare che riuscissero mai ad ottenere un qualche buon risultato. Ma poi ambedue, tentando e ritentando, sonosi corretti dei loro vizii di forma ed hanno raggiunto la nuova tecnica, nell'istesso tempo semplice e laboriosa, così a lungo e con tanta perseveranza ricercata, sicchè le marine ed i paesaggi esposti in questi ultimi anni, specie quelli di Claude Monet, sono apparsi a tutti come opere di un valore artistico affatto eccezionale.

Il Sisley non ha avuto, è vero, le aberrazioni ottiche, i lunghi tentennamenti dei suoi due confratelli, ma d'altra parte non è riuscito, come essi, a crearsi una personalità spiccata ed originale, giacchè, pure essendo pittore di valore non comune, risente ancora abbastanza sovente d'influenze estranee.

A questi campioni della prima ora, bisogna aggiungere Gustave Caillebotte, morto da poco, lasciando in eredità allo Stato la preziosa collezione di quadri della scuola impressionista,

che adesso ammirasi al *Musée du Luxembourg.* Egli si era fatto il pittore della borghesia agiata ed aveva cercato la sua nota originale in certe vedute delle strade e delle piazze di Parigi, contemplate dall'alto di un balcone o di un terrazzo, le quali, con le insolite e strane loro prospettive, incominciarono con l'ammutinare il pubblico, che ha poi impiegato non pochi anni a ricredersi. In quanto alla fattura dei suoi quadri, il Caillebotte non aveva accettato il metodo delle macchie alla Manet e si era accontentato di seguire il vecchio sistema ortodosso, modificandolo soltanto nell'applicazione e piegandolo in certo modo alle esigenze del modernismo, ringiovanendolo insomma alquanto e dandogli un'impronta personale.

Un altro pittore impressionista, che merita una speciale menzione, è Jean-François Raffaelli, un fortissimo paesista, che predilige le grige, nude e vaste pianure, che circondano Parigi e delle quali è riuscito a rendere, in modo mirabile, la tristezza grandiosa. In quanto alla figura, che egli tratta con rara efficacia espressiva di disegno, le sue simpatie vanno verso i vagabondi, gli operai; i venditori ambulanti, come, tra l' altro, lo dimostra il suo magnifico albo a colori, *Les types de Paris*, edito qualche anno fa dal *Figaro.* Bisogna infine notare che il Raffaelli — così come il Forain, che, prima di dedicarsi completamente ai satirici dise-

gni litografici pei giornali illustrati, ha anche lui appartenuto alla balda schiera impressionista — si è preoccupato abbastanza poco dei problemi luminosi, ma che cura sua assidua, come di Degas e di Forain, è stata sempre di cogliere, sia nella scena, sia nei gesti o nelle attitudini delle figure, l'aspetto efimero, eppur rivelatore della natura e dell'uomo, giacchè l'Impressionismo, siccome acutamente l'ha definito il Geffroy, « c'est une peinture qui va vers le phéno-« ménisme, vers l'apparition et la signification « des choses dans l'espace, et qui veut faire tenir « la synthèse de ces choses dans l' apparition « d'un moment ». Ed a chi trovi che l'efimero non merita di fermare l' attenzione nostra, si può rispondere con le belle parole di Renan: « De « ce qu'une chose est éphémère, ce n' est pas « une raison pour qu'elle soit vanité. Tout est « éphémère, mais l' éphémère est quelquefois « divin ».

Oltre quelli finora enunciati vi sono parecchi altri valorosi artisti, che hanno seguito arditamente la via tracciata da Manet e fra essi non vanno dimenticati il paesista provenzale Paul Cézanne, amico e compagno di adolescenza dello Zola, Armand Guillaumin, il Veneziano Zandomeneghi e tre donne Marie Bracquemond, moglie del celebre acquafortista, Mary Cassatt, un'Americana, della quale ricordo aver visto a Parigi alcuni deliziosi ritratti di bambini, e

Berthe Morisot, una discepola di Manet, morta lo scorso anno, le cui tele, di fattura forse un po' incerta, hanno però un simpaticissimo accento di nervosità femminile.

Tutti questi arditi pittori, separati poi nella seconda ora dalle solite ed inevitabili scissioni interne, si raggrupparono ed organizzarono, in risposta alle feroci ostilità ed alle volontarie continue ingiustizie del mondo artistico ufficiale, particolari mostre indipendenti, nelle quali, per dodici anni, dal 1874 al 1886, essi presentavano al pubblico le opere compiute durante l'annata ed alle quali presero parte, spesse volte, anche pittori che pur simpatizzando con le loro tendenze novatrici, non le accettavano del tutto, come, per portare un esempio, il nostro Giuseppe de Nittis, così crudelmente rapito all'arte, nel maggior vigore degli anni e dell'ingegno.

Una visione mirabilmente esatta del colore; un reciso disdegno delle convenzioni da secoli adottate, per rendere tale o tale altro effetto di luce; una perseverante ed ansiosa ricerca dell'aria aperta, del tono reale della vita in movimento; il sistema delle larghe macchie, dei vibranti riflessi luminosi, delle ombre fatte mercè i colori complementari; una cura assidua di ottenere l' insieme con la maggiore semplicità possibile: ecco i principali caratteri dell' arte iniziata da Manet, Pissarro e Monet e che già tante vittorie conta nel campo dell' arte.

Non poco interessante riuscirebbe certo il ricercare quali legami di parentela estetica vi siano tra gl'Impressionisti ed i pittori Giapponesi, tra gl'Impressionisti e gl'Inglesi Constable, Bonington e Turner, e poi come ed in quanta parte Corot, Decamps, Millet, Courbet e qualche altro, con le loro più o meno coscienti ricerche di una più esatta notazione della luce o con le loro aspirazioni veriste, abbiano preparato la via agl' Impressionisti; l' indole però di questo volume mi vieta tali troppo lunghe indagini, come mi vieta di arrestarmi a determinare quanta e come benefica sia stata l'influenza che l' Impressionismo ha esercitato sulle varie scuole pittoriche d'Europa e di America.

Un gruppo di pittori, che si riattacca agli Impressionisti e che ne deriva, è quello dei Divisionisti o dei Neo-Impressionisti, od anche dei *Pointillistes*, come meglio vi piacerà chiamarli. Iniziatore ne fu, nella primavera del 1886 un giovane artista di singolare ingegno, Georges Seurat, morto, di lì a cinque anni, appena trentenne, in mezzo al compianto generale. Le sue innovazioni tecniche in ricerca della luce vennero subito accolte ed imitate da Albert Dubois-Pillet, che anche lui doveva immaturamente spegnersi nel 1891, da Paul Signac, da Maximilien Luce, da Charles Angrand e da Lucien Pissarro, figlio di Camille Pissarro, che

11

non isdegnò di adottare anche lui questa nuova tecnica pittorica per parecchie delle sue tele. Il tentativo dei Divisionisti ha inoltre avuto una ripercussione in Belgio, mercè i giovani pittori A. W. Finch, Théo Van Rysselberghe ed Henry Van der Velde, ed in Italia, mercè alcuni pittori settentrionali, fra i quali ricorderò, in prima linea il Segantini e poi Nomellini, Morbelli, Pellizza e Grubicy.

L'innovazione dei Divisionisti francesi, belgi ed italiani consiste principalmente nell'applicare, in tutto il suo rigore, la teoria della miscela ottica e della divisione dei toni, che il Seurat scovrì in un libro dell'americano N. O. Rood, professore di fisica a New York, *Teorica scientifica dei colori e sue applicazioni all'arte e all' industria;* consiste cioè nel posare i colori divisi sulla tela, in modo che la miscela di essi, che, per il solito, si usa operare sulla tavolozza, si effettui invece sulla retina di chi guarda *.

Ecco, come il sottile e battagliero critico di

* Non è forse senza interesse il rammentare che, fin dal 1852, i Goncourt notavano in Delacroix l'applicazione di una tecnica assai simigliante a quella degli odierni Divisionisti. Essi di fatti scrivevano: « Parfois, comme dans le *Massacre de Scio*, « ses têtes à peine lavées d'huile colorée, il les tatoue de mou- « ches brun, vermillon, cendre verte, un pointillé multicolore « qui s' assemble à distance, mais qui donne aux chairs un « scintillement nacré ».

arte Félix Fénéon, che fin dal primo momento si è fatto coraggiosamente l'entusiasta difensore ed il porta-voce dei Neo-Impressionisti, esplica la teoria colorista applicata dai pittori suoi amici: « Salvo casi paradossali, la visione che noi abbiamo di una superficie non dipende evidentemente dal solo colore locale, ma eziandio dalla coalizzazione di esso con altri contingenti tra i quali la luce illuminante: la qualità di tale luce — per evitare ogni complicazione non parlerò che di quella diurna — affermasi d'un colore ranciato più o meno vivo, a seconda della stagione, dell'atmosfera o dell'ora, ma giammai è assente, neppure all'ombra o sotto un cielo grigio.

Questa superficie non essendo isolata, i suoi primitivi elementi di colorazione — colore locale e color ranciato del sole — verranno perturbati dal fenomeno dei contrasti, giacchè due colori limitrofi s'influenzano a vicenda, ciascuno di essi imponendo all'altro il suo complementare, il verde un rosso-porpora, il rosso un verde turchino, il giallo un azzurro d'oltre mare, il ranciato un azzurro livido: contrasto di tinte. D'altra parte, il colore più chiaro fra i due diventa ancora più chiaro, il più scuro ancora più scuro: contrasti di toni.

A volte una superficie lucente riflette il proprio colore su d'una superficie posta di sbieco, e allora avviene che tali riflessi, per solito tra-

scurabili, primeggino sulla manifestazione delle tinte complementari; ma questa qui rimane sempre d'assoluta generalità, mentre essi sono affatto fortuiti.

La miscela del colore locale di un oggetto con le diverse luci colorate che vi affiuiscono — luce solare, normali irradiazioni complementari, riflessi accidentali — che costituisce la tinta sotto cui noi percepiamo tale oggetto, è ciò che chiamasi *miscela ottica*.

Ed ecco che il pittore interviene: se egli sulla tela metterà, le une accanto alle altre, varie serie di minuscole macchie occhiute, che, corrispondano, quali al colore locale, quali alla luce solare, quali ai riflessi, queste macchie policrome non verranno percepite isolatamente, perchè, mettendosi il riguardante a debita distanza, i fasci luminosi, che emanano da esse, si comporranno sulla retina di lui in una miscela ottica. Così l'artificio del pittore avrà rigorosamente ricreato i processi della realtà ».

Orbene, io, per mio conto, trovo oltremodo interessante il tentativo del Seurat e dei suoi seguaci e riconosco che essi sono molte volte riusciti a dare un eccezionale fulgore luminoso ai loro quadri, ma debbo pure confessare che la loro tecnica presenta sovente gravi deficienze, non raggiunge che in parte lo scopo prefissosi, appare quasi sempre monotona e mostra un certo grossolano aspetto di tappezzeria o di ri-

camo a perline di vetro non molto gradevole all'occhio.

Il torto dei Divisionisti, a mio credere, consiste così nel basarsi con esagerata fiducia su teorie scientifiche tuttora abbastanza problematiche e nel trarne consegnenze eccessivamente rigorose, come nel volere troppo semplificare il problema della luce e della visione ottica, che è dei più complicati e che possiede elementi o male studiati ancora o da essi affatto trascurati.

I Divisionisti muovono da un presupposto scientifico, in cui c'è molta parte di vero, e la meta che agognano di raggiungere è delle più importanti nel campo dell'arte, ma la tecnica da loro prescelta è ancora artificiosa, tentennante, incompleta. La migliore prova di ciò sta nel fatto che essa ha ben presto dovuto subire modificazioni, le quali rappresentano nuovi tentativi, neppure essi definitivi, come, ad esempio, quello del Dubois-Pillet, che, fondandosi su d'un'altra teoria dello scienziato inglese Thomas Young, per la quale la nostra retina potrebbe ricevere e trasmettere, a seconda della stimolata energia di diverse categorie di nervi dell'occhio, tre differenti sensazioni di colore, che s'influiscono e si modificano a vicenda, aveva aggiunto alle macchiette policrome, rispondenti, come ho già detto di sopra, al colore proprio dell'oggetto, alla quantità di luce che vi cade su ed ai riflessi dei corpi cir-

convicini, altre macchiette ch'egli chiamava *trapassi* *.

Evidentemente la nuova scuola è ancora in un primordiale periodo d'incubazione, ma nobile è il bisogno di nuovo che la spinge nelle sue ricerche tecniche; coscienziose e promettitrici sono le prove già date **, importantissimo è il problema di cui tenta la decisiva risoluzione ed è perciò che essa, quali che siano le sue deficienze e le sue esagerazioni, merita la nostra stima e la nostra più incoraggiante simpatia.

Un altro gruppo di curiosi pittori è quello dei Sintetisti, che, in certo modo, si riattacca anch' esso agli Impressionisti , giacchè, difatti, è stato nella rappresentazione semplificatrice della natura, che osservasi in alcune opere dell' Impressionista Paul Cézanne, che Paul Gaugnin, Émile Bernard, E. Schuffenecker, Armand Seguin e qualche altro — influenzati anche dalla pittura, accesa di colore e brutale di disegno, dell'Olan-

---

* Anche i Divisionisti italiani applicano ciascuno in modo diverso la tecnica della quale sonosi fatti i promotori : basta per convincersene confrontare un quadro di Segantini con uno di Pellizza, uno di Morbelli con uno di Grubicy.

** Fra le applicazioni più riuscite della tecnica divisionista, bisogna mentovare il largo fregio decorativo, con figure allegoriche, eseguito di recente in alto di una sala dell'*Hôtel de Ville* di Parigi da uno dei più giovani ed ardimentosi pittori francesi, Henri Martin.

dese Van Gogh, uno squilibrato geniale, che, scontento di sè, dell' opera sua, dell' esistenza, finì in un accesso di disperazione, col togliersi la vita — trassero l'ispirazione di un' arte che pretenderebbe essere una sintesi elettiva degli elementi forniti dal vero, e che, quindi, nell'opposizione violenta delle tinte e nella laboriosa semplificazione del disegno, dovrebbe riuscire ad esprimere, con ingenua eloquenza, l' intensa personale impressione dell'anima dell' artista al cospetto del vero ed a simbolizzare gli eterni caratteri fondamentali della natura. Questo volontario ritorno alla pittura, più infantilmente inabile che ingenua, dei primi tentennanti periodi dell'arte o dei periodi di completa decadenza, quest'imitazione delle balbettanti manifestazioni dell'arte plebea non concludono che a deformazioni della figura umana e delle scene della natura oltremodo spiacevoli all' occhio e spesso addirittura grottesche.

Ma, pur riconoscendo che i Sintetisti, affascinati da un paradosso estetico, sciupano, il più delle volte, miserevolmente il loro ingegno, debbo confessare di aver veduto alcuni paesaggi brettoni del Gauguin ed alcune marine ed alcuni effetti di neve dello Schuffenecker di una rara ed originale efficacia evocativa, malgrado certa artificiosa bizzarria.

Strette affinità spirituali hanno coi Sintetisti, pure ricercando una forma assai più seducente

come dolcezza di tinte e come eleganza di disegno, i pittori, i disegnatori e gli alluminatori, che Joséphin Péladan, il ben noto romanziere e critico d'arte, raccoglie nelle annuali piccole mostre artistiche della Rose-Croix, le quali dovrebbero servire ad affermare anche nelle arti belle quel Neo-Idealismo, sorto nella letteratura in questi ultimi anni per combattere il Naturalismo trionfante.

Per quanto tale misticismo appaia oltremodo artificioso nelle sue ricercate ingenuità e nella sua lambiccata idealità, esso pure ha dato occasione ad una breve schiera di artisti, tra i quali rammenterò il Filiger, lo Schwabe, il Denis, il Point, il Séon, l'Osbert ed il Vuillard, di mostrare non comuni doti pittoriche di concezione e di fattura, specialmente decorative, che potranno svilupparsi in tutta la vivace loro schiettezza, quando eglino si persuaderanno a rinunciare alle ristrettive teorie ed ai sistematici preconcetti di estetiche trascendentali, che ad altro non riescono che ad ubbriacare di vani paroloni le menti deboli, ed a sterilizzare ogni schietta genialità artistica.

So bene che fra tanti novatori, vi sono degli impostori, dei mattoidi, dei poveri di spirito, degli inabili, che cercano di nascondere, sotto le apparenze del ribelle, l'incurabile insufficienza loro nel concepire e nell'eseguire; so bene che qualcuno dei più magnificati tentativi di rinno-

vazione tecnica ed estetica è fatalmente condannato a naufragare, ma ciò non m'impedisce e non m'impedirà mai d'interessarmi a tutti quegli artisti, che mostrano di non acquietarsi alle formole tradizionali, di non accontentarsi dei facili successi, e di aspirare col più vivo ardore verso l'originalità.

XI.

I PITTORI BELGI

Dopo che la gloriosa tradizione fiamminga, la tradizione di Rubens e Van Dyck, di Breughel e Teniers, si fu spezzata d'un tratto al principio del nostro secolo, la pittura belga è rimasta associata, ora più ora meno, ai tentativi ed alle ricerche delle varie scuole artistiche succedutesi nella vicina Francia.

Louis David, che, proscritto nel 1815 dalla Restaurazione, erasi rifugiato a Bruxelles, vi imperò a lungo indiscusso, ed il suo classicismo freddo, corretto e nemico d'ogni esuberanza di colore vi ebbe numerosi imitatori, dei quali il più valente fu senza dubbio François Navez.

Al classicismo davidiano successero il romanticismo sentimentale e teatrale di Gustave Wappers, modellato, siccome afferma Camille Lemonnier, giudice autorevole e non sospetto, sugli esempii francesi di Tony ed Alfred Johannot, e quello, più placido, più intimo ed ispirato invece a Delaroche, Deveria ed Isabey, di Louis Gallait.

Emuli e seguaci di entrambi, ma piuttosto del secondo, furono Edouard de Biefve, Nicaise de Keyser, Ernest Slingeneyer, Edouard Hamman ed altri pittori, che, eccitati da nobile entusiasmo per l'indipendenza da poco acquistata dalla loro patria, consacraronsi sopra tutto a ritrarre su larghe tele personaggi ed episodii della storia nazionale.

Intanto Antoine Wiertz si sprofondava solitario nel sogno assurdo di un'arte che unisse insieme Michelangelo e Rubens e produceva una serie di opere enfatiche e spesso bizzarre, ma non prive a volte di una certa grandiosità. D'altra parte, Henry Leys, di ritorno da un viaggio in Germania, iniziava la sua maniera gotica, mercè cui sembrò voler far rivivere, nei severi e pittoreschi scenarii delle città medievali, i personaggi di Cranach e di Breughel ed opporre l'originario spirito germanico al trionfante spirito latino. Un suo discepolo di raro valore, Henri de Braekleer, vi aggiungeva, di lì a non molto, tutte le seduzioni di una tavolozza calda e smagliante.

Ed ecco che Gustave Courbet manda da Parigi ad un' esposizione di Bruxelles *Le casseur de pierres* e conquide, con la sua brutale rinnovazione realista, gli animi di Charles de Groux, di Louis Dubois e di altri giovani pittori belgi, inducendoli a dipingere la vita, e specie la vita degli umili, tal quale si svolgeva quoti-

dianamente sotto i loro occhi. Quasi contemporaneamente, i fratelli Stevens rivelavansi quali due nuove forze della pittura belga: Joseph, coi suoi studii di cavalli e di cani, così vibranti di vita nella loro robusta semplicità; ed Alfred, con le sue scene di vita mondana di un così nervoso modernismo e di così squisita eleganza di disegno e di colore.

Infine, molto più di recente, così gl'Impressionisti come i Simbolisti francesi, trovavano a Bruxelles, ad Anversa, a Gand ed a Liegi numerosi seguaci, ai quali devesi la costituzione da prima della società novatrice dell'*Essor* e poi di quelle anche più ardimentose dei *Vingt* e dell'*Art indépendant*.

Se in Belgio la pittura, come del resto anche la letteratura, non ha più serbato, dall'inizio del nostro secolo in poi, uno spiccato carattere indigeno, rispecchiando invece, più d'ogni altra nazione d'Europa, le successive evoluzioni e rivoluzioni dell'arte francese, con qualche parentesi d'influenza germanica, essa può però vantarsi di una fioritura d'opere davvero robuste ed interessanti. I pittori belgi difatti non sono punto degli imitatori banali e pedissequi, chè anzi quasi sempre si sono fatti gl'ingegnosi interpetri ed i liberi e sagaci svolgitori delle nuove formole d'arte pervenute loro da Parigi. Eglino hanno perfino saputo crearsi una particolare originalità, sia moderando ed equilibrando dette

formole artistiche mercè la sanità sanguigna e la gravità prudente e forse un po' pesante della razza fiamminga, sia rendendole più intense ed impressionanti mercè l'immaginativa profonda ed alquanto tragica della razza vallona.

La romantica pittura storica, già tanto gloriosa in Belgio, ma ora quasi completamente caduta in abbandono, non è rappresentata a Venezia che da una sola tela di Jef Leempoles, *L'uccisione d'Evrard de T. Serclaes*, la quale per di più è di una deficienza tecnica davvero deplorevole. V'è una distesa di prato, che all'occhio appare quasi come una superficie liquida di mare; v'è una radice d'albero, distendente i suoi tentacoli legnosi sur un monticello di sabbia, che assume le apparenze di un mostro antidiluviano; vi sono due tronchi d'alberi sguerniti di foglie, che sembrano due enormi ossi di mammuth piantati nel suolo. Eppoi la scena, con le sue figurine dipinte con pennellata minuziosa e paziente, non riesce nè a commuovere, nè ad interessare.

Il Leempoles, che del resto è artista assai stimabile ed assai originale, come lo mostrarono i due quadri che mandò nel 1895, *Inno alla famiglia* ed *Operai che vanno al lavoro*, dei quali molti, come me, serberanno grato ricordo, ha esposto eziandio un dittico, *Ognuno vuol erigere a saviezza la propria follia*, che

neppure è riuscito, lo confesso, a guadagnare la mia ammirazione. Sono due righe di mezze figure di donne e di uomini, campeggianti su leggiadri ma convenzionali fondi verdi di campagna e di boschetti ed incorniciate da rabeschi e da ghirlande di fiori, quasi si trattasse di due colossali ventagli, ed ognuna delle figure danza, declama, annasa tabacco e via via. È un'opera a pretese filosofico-umoristiche e d'ispirazione e di fattura non francesi ma piuttosto germaniche, la quale vorrebbe essere profonda e riesce affatto banale, vorrebbe far sorridere e pensare e riesce invece uggiosa ed antipatica.

Per fortuna, a racconsolare i nostri occhi, sonovi proprio accanto, i tre paesaggi, coi quali Franz Courtens si afferma rappresentante degnissimo di quel gruppo di paesisti sorto dopo il 1860, che è forse la gloria maggiore dell'odierna pittura belga. Sono tre paesaggi di valore disuguale, ma ciascuno possiede bellezze proprie ed una propria spiccata fisonomia, quasi a provare che il Courtens non è di quegli artisti che s'isteriliscono col lasciarsi guidare sempre da una medesima ispirazione, col ripetere sempre un motivo pittorico.

Se *In Zelanda*, con la sua contadina che porta una secchia di latte munta dalla vicina vacca, è più vivace di colore ed è di fattura più libera, più larga, più risoluta, benchè meno corretta, *L'eco* invece s'impone di prim' acchito

al nostro sguardo per solidità di struttura, per freschezza di verdi, per ben resa luminosità d'ambiente. Quel gigantesco faggio dal tenue fogliame invaso dal sole, quel molle tappeto d'erba, quelle due mucche, di cui l'una sdraiata al suolo placidamente sonnecchia e l'altra risveglia coi suoi muggiti gli echi della solitaria vallea, sono evocati con efficacia proprio mirabile.

Con questi due quadri il Courtens si fa dunque ammirare per la bella serenità oggettiva della sua visione del vero, ma col terzo quadro, *La strada della Croce*, egli ottiene qualcosa di più: egli si fa amare. Eppure la tecnica ne è assai inferiore, sia pel disegno alquanto duro nelle figure, sia per certa sgradevole brutalità nell'impasto del colore; ma che importa? non è forse egli riuscito a rendere, con sentimento intenso e davvero suggestivo, la desolazione grandiosa di quella strada di montagna, coverta di neve, su cui distende la sua tragica ombra un alto crocefisso di legno?

Anche due giovani discepoli del Courtens, Victor Gilsoul e Paul Kuhstohs, hanno esposto a Venezia. Del Gilsoul, oltre ad un mediocre effetto di crepuscolo sulle placide acque di un canale, v'è una scena di Bruxelles sotto un cielo annuvolato, con cui, più che un amoroso e schietto osservatore della natura, quale può vantarsi di essere il maestro suo, egli si rivela un abile

virtuoso della tavolozza, che, chiuso nel suo studio, cerca di rievocare di maniera sulla tela, con pennellata più o meno sapiente, le visioni di paesaggio di qualche antico pittore classico. Delle due scene della vita di marinai del Kuhstohs, il quale ha saputo crearsi una cifra propria con un disegno di una sintesi alquanto arbitraria ma non inefficace e con una colorazione di un bigio sporco, io preferisco quella intitolata *Vecchi*. In quel canuto marinaio, mezzo anchilosato dai reumi, che, seguìto dalla sua vecchia moglie ed appoggiato al suo bastoncello, si dirige a passi incerti e traballanti verso il mare — l'assiduo amico e nemico della misera e laboriosa sua esistenza, che la grave età ed i malanni lo hanno costretto ad abbandonare, ma che egli non sa in nessun modo dimenticare —, io trovo una certa seduzione di poesia assai commovente nella sua sobrietà.

Due altri pittori di paese che godono il favore dei loro compatrioti sono Hippolyte Le Roy ed Alexandre Marcette. Il primo ha mandato una scenetta balneare elegante come composizione e vivace come colore ed il secondo una veduta di *Campagna romana in marzo*, assai giusta di rapporti nella sua gamma di toni ammortiti, ma non riproducente abbastanza, a parer mio, il carattere grandioso ed austero di essa: due quadretti infine non certo spregevoli, ma non

tali da metterci nel caso di poter giudicare dell'effettivo merito dei loro autori.

Colui invece che si è presentato con un'opera davvero importante è Alberto Baertsoen con la sua *Sera sulla Schelda.* Sotto il cielo, ovattato di nuvolette rosee e violacee, distendesi il piano cristallino e di un ceruleo scialbo del fiume. Mentre in fondo passano due battelli da pesca dalle triangolari vele variopinte, in primo piano tre pesanti barconi, coi loro marinai che accendono i focherelli fumicosi del modesto desinare quotidiano, si riflettono nel sottostante liquido specchio. Non solo il Baertsoen ha osservato con grande amore e reso con grande efficacia le delicate trasparenze delle acque ed il giuoco dei riflessi crepuscolari sulle lievi increspature del lago, ma è eziandio riuscito ad impregnare il suo quadro di un sentimento di tristezza, che esprime assai bene la melanconia dell'ora. Un più attento esame di esso rivela, però, alcuni difetti di tecnica che assai ne scemano il valore pittorico, maggiore fra tutti di avere spesso adoperato la stessa solidità di pennellata per dipingere oggetti di natura affatto diversa.

Un quadro di dimensioni anche maggiori e di non minore interesse è quello di Frans van Leemputten: *Un carosello nella pianura di Campine.*

Il Leemputten, che io avevo già appreso a

stimare nella precedente mostra di Venezia, ha assai bene espressa la particolare ambizione dell'arte sua nelle belle parole scritte due anni fa ad Antonio Fradeletto. « Come farebbe uno « scrittore con la penna, così io coi pennelli « tento di narrare l' esistenza pacifica, ma pit- « toresca, del contadino fiammingo, mi sforzo « di mostrarlo tanto nella sua lotta con la gleba « ingrata e rude quanto nelle dolci ore di riposo « che seguono il lavoro, tanto nella gioia delle « sue feste quanto nell' ingenuo raccoglimento « delle sue devozioni ». Egli dunque rappresenta nella pittura ciò che nella letteratura del Belgio il valoroso ed originalissimo novellatore e romanzatore Georges Eekhoud. Nelle sue tele, difatti, ritrovasi il vigore ed anche la rudezza efficace delle migliori pagine descrittive di *Kees Doorik*, di *Kermesses*, di *Les milices de Saint François.*

Stavolta è una scena di festa che il Leemputten ha dipinto: una schiera di muscolosi garzoni del popolo corrono su pesanti cavalli tutt' intorno ad una piazza di villaggio, tentando d'infilzare con la punta di un bastoncino l'anello sospeso ad un palo, mentre una folla di donne e di fanciulli li guardano con sorridente compiacenza. La scena è piena di vita e di movimento nell'umile suo realismo; i colori ne sono acri ed in contrasto fin troppo violento; il disegno ne è un po' duro, ma sapiente, come lo

dimostra sopra tutto lo scorcio pieno di bravura del cavallo bianco che viene avanti di corsa. In complesso è un'opera, non forse molto gradevole all'occhio, ma coscienziosa, schietta e robusta.

Un quadro antipaticamente accademico nella sua pretensiosa teatralità, ma non privo di certo fascino di colore, è la *Salomè nell' atto di ricevere la testa di S. Giovanni Battista* di Gustave Vanaise. Oh! quanto, per mio conto, gli preferisco un modesto e piccolo quadretto di Jacob Smits, *Mondatrice di legumi*, che gli sta accanto: un acquerello davvero delizioso nella sua ingenua intimità fiamminga e nella sua morbida fattura.

Ed ora, dopo aver deplorato che un artista quale è Willem Albracht non abbia creduto di mandare che un mediocre ritratto ed un *Tipo olandese*, non privo certo di carattere, ma non abbastanza significante, debbo parlare di Fernand Khnopff, Henri de Groux e Léon Frédéric. Le loro opere hanno uno speciale interesse, perchè sono esse che rappresentano qui a Venezia, le suggestive tendenze simboliche di una parte della novissima pittura belga, tendenze che, nel campo letterario, hanno ispirato i drammi impressionanti di Maurice Maeterlinck e di Charles van Lerberghe, le poesie così ricche di fantasia e di impeto lirico di Emile Verhaeren e più di

un romanzo di quel multiforme, esuberante e geniale spirito di Camille Lemonnier.

Fernand Khnopff, che avrei voluto fosse rappresentato a questa esposizione anche come scultore e come delicato ritrattista di bambini, ha mandato due quadretti, che se sono forse d'interpretazione alquanto difficoltosa, seducono però subito l'occhio con la novità e l'eleganza della linea, con l'armoniosa squisitezza delle tinte tenere e sopra tutto con l'intensità espressiva delle due figure femminili, che in essi imperano.

L'uno, col titolo *L'Offerta*, ci mostra una mezza figura di donna ignuda, dal volto energico, dalla bocca sensuale e dai grandi occhi dolorosi, che offre un fiore artificiale dalla forma strana ad un'erma marmorea: è la donna che, cedendo al grido della sua carne giovanile volontariamente si dà all'amore, pur decisa di serbare completa la fiera indipendenza della propria anima.

L'altro, col titolo *L'ala azzurra*, ci presenta una testa di Mercurio con un'ala rotta e, un po' indietro, una sottile figura di fanciulla con un fiore tra mani ed un sigillo azzurro sulle labbra. La testa con una sola ala tinta di turchino raffigura la delusione, il rimpianto di uno scopo passionale oramai inaccessibile. La fanciulla poi, che ha visto miserevolmente svanire il suo sogno soave, la fanciulla alle cui labbra un rigido auto-volere di purità impone l'eterno

silenzio sui passati ardori segreti, schiaccia con le sue dita nervose il simbolico fiore dell'amore, che non ha più profumo per lei.

Queste date da me sono proprio le interpretazioni giuste dei due piccoli quadri del Khnopff? Ma che sieno queste od altre che monta? Il raffinato pittore belga ha sopra tutto voluto procurare agli spiriti sottili il diletto cerebrale di farsi suoi collaboratori, chiosando ed interpretando l'opera sua. Certo la sibillina arte aristocratica del Khnopff è arte d'eccezione, che sconfina dai limiti della pittura pura; ma, senza attardarci in vane sofisticazioni, prendiamola così come ci si presenta e per quello che è, non certo consigliando ai nostri giovani artisti di imitarne le misteriose bizzarrie. Notiamo però a sua difesa che tale carattere ambiguo e sibillino ritrovasi eziandio in più di una composizione allegorica dei grandi maestri italiani Giorgione, Giambellino e Botticelli.

Henri de Groux, figlio di Charles de Groux già mentovato di sopra, è uno dei giovani pittori belgi di maggiore talento e di maggiore originalità. Il suo pennello compiacesi nelle più terrorizzanti visioni macabre e chiede per solito l'ispirazione alle più truci scene della guerra, della morte, delle folle eccitate e furibonde. Data adunque la sua indole di esaltato visionario, di esacerbato evocatore di carneficine

umane, non è da sorprendersi che egli, che è l'autore dell'*Assassiné*, del *Pendu*, dei *Trainards*, del *Christ aux outrages*, abbia pensato di ritrarre, su una serie di tele tragicamente e fantasiosamente sintetiche, l'epopea napoleonica.

A questo recente gruppo di sue opere, le quali guadagnerebbero non poco ad essere vedute raccolte tutte in una sala, appartiene il quadro *Alla vigilia di Waterloo*, che egli ha mandato a Venezia e che vi è stato situato troppo in alto ed in abbastanza cattiva luce.

Certo la figura del glorioso avventuriere corso, che, pur rimanendo impavido sotto gli scrosci violenti della pioggia e le minacce dei fulmini, sentesi assalito, nella solitaria campagna notturna, dal terribile presentimento della catastrofe dell'indomani, è trattata con tale vigore ed ha tale intensa espressione di angoscia psicologica da colpire e rattenere pensoso chiunque non si lasci troppo sorprendere dalle colorazioni violenti di una fattura insolita ed alquanto stravagante. D'altra parte, però, non si può negare che, isolata come si presenta, questa tela non ha più il valore che acquisterebbe posta accanto alle altre dello stesso ciclo e che, stante la sua importanza secondaria, essa è atta più a rivelarci i difetti che i pregi dell'arte gagliarda e strana di Henri de Groux. Bisogna pure che gli artisti si convincano che, per ottenere davvero la divulgatrice efficacia estetica

che queste esposizioni internazionali lodevolmente si propongono, è necessario che eglino vi si presentino sempre con opere importanti e sopra tutto di una caratteristica originalità personale.

Il trittico invece di Léon Frédéric, *Tutto è morto!* appare, sia come concezione sia come fattura, una delle opere più singolari e più importanti della presente mostra.

Il Frédéric ha incominciato la sua carriera pittorica con quadri aventi, come *La marchande de craie*, per soggetto umili episodii dell'esistenza dei contadini, sotto l'evidente influenza del realismo mite di Bastien-Lepage. In seguito ha affermato una tutta propria personalità, sforzandosi di riassumere in larghe composizioni, come nei *Paysans*, ed in serie organiche di disegni, come nelle due portanti per titoli *Le Blé* e *Le Lin*, la vita dei campi. Infine egli si è dedicato quasi completamente alla pittura allegorica e, con *L'Aurore*, *La Nuit* e *La Vanité des grandeurs* ed altre vaste tele, ha fatto insieme opera di pittore e di pensatore.

Noialtri Italiani abbiamo conosciuto per la prima volta il valoroso pittore brussellese nella recente esposizione internazionale di Firenze. Egli vi aveva mandato un pentattico, *La Natura*, che era certo una delle migliori opere della sua recente maniera e che, se come arcaica concezione

allegorica, se come voluto ritorno ai profili ed agli scorci dei Quattrocentisti italiani, se come minuziosa e paziente ricerca della struttura di ciascun frutto e di ciascun fiore, si riattaccava senz' alcun dubbio all' estetica dei Prerafaeliti inglesi, possedeva però un'esuberanza di colore ed una vigoria plastica che subito dimostravano l'origine fiamminga dell'autore.

Nei quattro pannelli laterali di essa, le stagioni erano raffigurate da quattro ignudi bambini, saltellanti con vispa giocondità, ora fra un nugolo di fiori, ora dentro una rete di biade, ora in mezzo ad un intreccio di frutta, ora sotto una pioggia di fiocchi di neve. Nel quadro centrale poi, tra una confusione di foglie, di pampini, di spiche e di pomi, una formosa donna raccoglieva addosso ed intorno a sè una folla di putti paffuti, e, piegandosi, con mossa piena d'ineffabile soavità materna, su uno di essi più piccino degli altri, porgevagli la mammella dal latte immortale.

Disegnata con evidente appassionato amore della forma, dipinta con una troppa accesa gamma di colore, che il tempo con la sua scura patina smorzerà poco per volta, quell'opera del Frédéric s'imponeva per un non comune fascino di poesia.

Il quadro di Firenze era un inno alla vita, questo di Venezia è un' apoteosi della morte, che direbbesi composto, così come parecchie

tele e litografie del De Groux, sotto l'influsso di una di quelle macabre allucinazioni che al pennello di Antoine Wiertz suggerivano *Le dernier canon*, *Le suicide* o *Les pensées d'une tête guillotinée*. Così nel quadro centrale come nei due pannelli laterali, masse di ignudi cadaveri aggrovigliati, affastellati gli uni sugli altri, piagati, chiazzati di sangue, con nei vitrei occhi spenti lo spavento, la stupefazione, la ribellione o la rassegnazione serena dell'ora suprema, presentano uno spettacolo d'immenso orrore. E su quei cadaveri, le cui svariate pose esprimono i perenni nobili sentimenti dell'umanità—amore, amicizia, tenerezza materna—e tra i quali giacciono le due simboliche figure della Fede e della Giustizia, tutta una falange giustiziera di angioli, che fa ripensare a quella dell'*Incendio di Sodoma* di Benozzo Gozzoli, continua a lanciare massi dall'alto, mentre grandi fiamme purificatrici salgono al cielo e mentre il Padre Eterno si covre con una mano il volto barbuto, quasi per non vedere la fine fatale del mondo da lui creato.

L'opera di Léon Frédéric, malgrado l'innegabile originalità della concezione e le mirabili doti di fattura, specie di sapienza anatomica nel disegno in iscorcio di tutti quei corpi nudi di uomini, di donne e di fanciulli, si presta ad obbiezioni abbastanza gravi, sia per la personificazione dell'idea di Dio, spiegabile ancora ai tempi

di Michelangelo, ma affatto assurda ai tempi nostri, sia per la colorazione complessiva alquanto repellente alla pupilla, sia per altri minori difetti che sarebbe troppo lungo l' enumerare.

Come che sia, essa forse può non piacere, può venire censurata per questa o quella particolarità di concetto o di tecnica, può essere vivacemente discussa per le tendenze estetiche che incarna, ma è indubitabile che impone il rispetto per la non comune maestria tecnica e per la nobile elevatezza di pensiero, che rivela in colui che la ideò e la dipinse.

Davvero deplorevole in questa sezione è la completa mancanza d'opere che rappresentino la seducente arte del bulino.

E pure il Belgio può vantarsi di possedere il più geniale acquafortista del nostro secolo, Félicien Rops. Costui difatti non soltanto è un impareggiabile maestro della complicata tecnica dell'acquaforte, ma è una delle più ardite, più originali e più filosofiche menti d' artista dei tempi nostri.

Accanto alle acqueforti di Rops, di una fattura così sapiente e di una concezione così ingegnosa nel suo raffinato e bizzarro satanismo, avrebbero dovuto trovar posto le riproduzioni litografiche di tutta quella magistrale serie di robusti disegni, intitolata *Au pays noir*, in cui Constantin Meunier, non meno valoroso nell'a-

doperare il pennello e la matita che lo scalpello, ha ritratto, in modo mirabile, i tristi paesaggi e le rudi e laboriose popolazioni delle provincie minerarie della sua patria.

Dei giovani poi avrebbero potuto, tra gli altri, non poco interessarci Henry de Groux, con le sue paurose litografie macabre; Georges Minne, con le sue incisioni in legno di un arcaismo poetico e suggestivo; James Ensor con le sue acqueforti di una fantasia bizzarra e mordace; François Maréchal, coi suoi foschi paesaggi notturni all'acquaforte di una così intensa melanconia; Auguste Donnay, che, passando dall'incisione su legno all'acquaforte, dalla litografia alla cromolitografia, serba sempre un così lodevole senso della semplicità elegante dei particolari e dell'armonia decorativa dell'insieme; Emile Berchmans di una versatilità d'ingegno e di un fervore d'immaginativa davvero sorprendenti, che gli fanno trattare, con briosa disinvoltura, i più svariati soggetti mutando tecnica col mutare d'ispirazione; ed infine Armand Rassenfosse, un discepolo di Rops, che ha saputo liberarsi, a poco a poco, dall'influenza prepotente del maestro, affermando un'originalità tutta propria nel glorificare col bulino la bellezza formosa della donna od anche soltanto la sua *joliesse* maliziosa e procace.

XII.

I PITTORI SPAGNUOLI

Quello del 1895, nella prima delle veneziane mostre d'arte internazionale, fu pei pittori spagnuoli un vero disastro. Sembrò come se d'un tratto dagli occhi del pubblico italiano cadesse una benda e che gli apparissero, con rara evidenza, tutta l' artificiosità tecnica e la miseria intellettuale di coloro che per sì lungo tempo lo avevano entusiasmato. La recente esposizione di Firenze e questa seconda di Venezia, nonchè a riabilitarli, hanno servito a riaffermare il severo giudizio di due anni fa sulla pittura di questi sapienti virtuosi del pennello. Chiusi fra le quattro pareti dei loro studii, essi non pensano che all'impasto dei colori sulla tavolozza, alle abilità astute del disegno, alle ricette scolastiche del chiaroscuro, alla pompa teatrale dei vestiti da fare indossare ai loro modelli, senza mai preoccuparsi che in ciò che dipingono palpiti un pensiero ed un'emozione, senza mai darsi pena di ricercare il vero così come è, di

ottenere da esso un'impressione schietta ed affatto personale, lungi dalle tradizionali convenzioni apprese nelle accademie.

Il più tipico esempio di tale falsa ed inconcludente pittura spagnuola è, nella presente mostra, il quadro di Salvador Sanchez Barbudo, che porta per titolo: *La nipotina.* In un ampio e ricco salotto aristocratico, alcuni uomini e tutta una schiera di eleganti signore stanno intenti ad ascoltare una bambina, una specie al certo d'*enfant prodige*, che suona il pianoforte. Il soggetto è, nella sua mondana banalità, tale quale poteva nascere nel cervello neghittoso di uno di questi artisti spagnuoli, che credono affatto superfluo ogni serio lavorìo mentale prima di poggiare sulla tela l' abile e disinvolto pennello. È tale però da poter servire a mettere in iscena — e ciò per essi soltanto importa — quell' armadio intarsiato del 600, quei due grandi vasi cinesi, quel tappeto persiano, che adornano il pomposo studio dell'artista e che egli ha già riprodotti in quindici altre precedenti sue tele e riprodurrà di nuovo chi sa quante altre volte.

Non guardate i volti delle figure dipinte, ma guardatene i costumi vistosi e dai colori sgargianti: non sapete voi forse che per questi pittori soli i costumi valgono e che la figura umana in sè stessa è, quasi sempre, una quantità tras-

curabile? Ma, ahimè! anche a contemplare soltanto i vestiti dei personaggi del quadro di Sanchez Barbudo o lo scenario opulento di esso gli occhi non resistono, giacchè poche volte si è visto un più abbacinante barbaglio pirotecnico di colori ed una maggiore inconsistenza di disegno.

Con l' altra tela del Barbudo, *Il passaggio della processione*, dalle auree sale di un palazzo signorile, scendiamo in piena campagna, mentre fra una folla di contadini passa un corteo di fanciullette velate di bianco, ma ritroviamo la medesima mancanza d' ogni ricerca personale nell'ideazione e nella composizione del quadro e la medesima fattura manierata e deficiente. Oh! con quanto rimpianto dinanzi ad esso rammento la *Processione*, così piena di poesia, che espose, due anni fa, Giuseppe Pellizza, il giovine ed ardimentoso pittore di Volpedo, che è uno di quegli artisti dei quali sinceramente deploro l'assenza in questa mostra.

L' istessa quasi completa mancanza di pensiero, l' istessa superficialità di osservazione, l'istessa teatrale falsificazione del vero, l'istesso abuso di tinte vivaci a base di bitume, ritroveremo in Josè Benlliure, in Antonio Fabrès, in Josè Garnela Alda ed in Ramon Tousquets.

Il Benlliure espone, oltre ad una delle sue solite fantasmagorie di streghe e di diavoletti

rossi, la cui coreografica insignificanza finisce col diventare irritante, una scena di *Vita campestre*, cioè due contadinelli, che, accanto ad un asino ed in mezzo ad un branco di galline, sfogliano delle pannocchie. Essa non manca nè di una certa luminosità, nè di una certa evidenza plastica, ma la fattura ne è troppo cincischiata ed appare uguale tanto per una pannocchia che per un volto umano, tanto per una tegola che per una testa d'asino, sicchè si finisce col domandarsi se i bambini e le bestie di questo quadro non siano di terracotta, così come quelli che si vedono sui presepii napoletani.

Del Garnelo Alda v'è un interno della *Basilica del Pilar di Saragozza*, con alcune figure terzine, che, se non interessa la mente, appaga abbastanza l'occhio, mercè la calda pastosità del colore e la disinvoltura abbastanza vigorosa del disegno. Del Fabrès poi v'è una grande tela, *Bevitori*, la quale rappresenta un gruppo di lanzicchenecchi avvinazzati, che hanno spogliato un loro compagno, lo hanno coronato di tralci di vite, e lo hanno messo, nuovo Bacco, a cavallo ad una botte. Non sarà certo questa tela, con la sua composizione convenzionalmente accademica, col suo disegno corretto ma duro, coi suoi personaggi dalle carni terree e cartonacee, che ottenebrerà la gloria di quella così a buon diritto famosa di Velasquez, da cui direttamente deriva. Del Tusquetz, infine, v'è

una minuscola scena di campagna così gretta di fattura e così falsa di visione da fare pietà.

Artista anche lui poco interessante, ma almeno più coscienzioso e meno manierato, ci appare Luis Jimenez. Dei suoi due quadretti il migliore è senza dubbio quello intitolato: *Le ciarle del villaggio,* benchè sia di una complessiva fattura arida e penosa e di una sgradevole rigidezza di disegno nelle figure, che sembrano di legno.

Un più lungo e più attento esame ha diritto di reclamare da noi l'enorme quadro di Josè Villegas, *Morì il Maestro!*, sia per il grande lavoro che esso deve essere costato al suo autore, sia perchè costui è indubitatamente il più valoroso dei pittori spagnuoli che hanno in Italia stabile dimora.

Il maestro che è morto è un glorioso *toreador,* il quale, dopo avere per buon numero di anni suscitati gli entusiasmi clamorosi delle folle spagnuole, ora è stato ucciso da una terribile cornata di toro inferocito. Egli riposa su di una barella, cogli occhi invetriti e col volto orribilmente livido, in una camera attigua al Circo, e, mentre una giovine donna gli s'inginocchia a lato, un prete dice le preci dei defunti ed un facchino, accosciato a terra, raccoglie le varie parti del costume intriso di sangue del morto, tutt'intorno stanno allineati, in varie

pose, i *picadores* ed i *banderilleros*, nei loro vivaci costumi, scintillanti di aurei od argentei lustrini. Ebbene, questa scena che a descriverla sembra dover essere di un così grande effetto patetico, non produce sui riguardanti la minima impressione. E perchè mai volete che eglino si commuovano, se essa appare loro non come una scena reale, ma come una scena di teatro e se nessuna delle sue numerose figure ha una qualsiasi espressione od un qualsiasi atteggiamento di dolore, neppure l'amante genuflessa accanto al morto e della quale non si saprebbe proprio dire se rida o pianga?

Evidente appare che il Villegas non si è nè punto nè poco preoccupato di mostrarci degli uomini e delle donne sotto l'accasciamento d'un immenso improvviso lutto, ma si è accontentato di farne delle comparse da palcoscenico e di dipingerne, con l'abituale sapiente bravura di pennello, i ricchi e caratteristici costumi. Se per questo quadro, in cui pure vi sono qualità tutt'altro che comuni di colore e di disegno, si è rinnovata l'indifferenza disdegnosa che il pubblico mostrò, due anni fa, per quello non meno colossale intitolato *L' incoronazione della Dogaressa Foscari*, essa è, conveniamone pure, meritata, poichè è una giusta condanna di tutto un metodo d'arte manierata, pomposa e superficiale.

Eppure io ricordo di avere del Villegas ammi-

rato più di un bozzetto all'acquarello, nel quale si ritrovavano tutte le sue innegabili doti di sapiente colorista e di robusto disegnatore, senza che vi apparisse quella deplorevole artificiosità dell'arte sua, che rende gelidi e scenografici tanti dei suoi grandi quadri! Bisogna proprio dire che il calore dell'ispirazione, la quale, sotto il pennello febbrile, assume la primiera, spontanea ed ancora incerta forma, riesca ad assegnare ai bozzetti di Josè Villegas quella vita che all'opera, troppo a lungo elaborata fra le quattro pareti dello studio, viene spesso miserevolmente a mancare.

Da questa generale e completa bancarotta della pittura spagnuola, tre artisti si salvano, e sono Riccardo de los Rios, Josè Jimenez Aranda e Joaquin Sorolla Bastida.

Il primo dei tre, a dire il vero, è un'acquafortista e non già proprio un pittore, ma le sue incisioni, in cui, mercè un bulino vigoroso e leggiero insieme, egli presenta, con evocativa efficacia, delicati paesaggi, stormi di oche o di galline, teste vezzose ed espressive di donna, oh! quant'io le preferisco alle tele pretensiose e false dei Sanchez, dei Benlliure e dei Tusquets. In Riccardo de los Rios io trovo finalmente uno Spagnuolo che non lavora di maniera e che sa osservare, con occhio attento, il vero, ad onta che anche lui abbia

una certa peccaminosa tendenza ad illeggiadrirlo. Peccato che egli non abbia creduto di mandare acqueforti d' importanza e d'interesse maggiore, e peccato che neppure questa volta ci sia concesso di vedere accanto a lui il suo glorioso emulo Daniel Urrabieta Vierge!

Di Josè Jimenez Aranda, conosciuto sopra tutto per le sue briose ma troppo commerciali scene settecentesche, vi sono due quadretti. L' uno, *Giuocando*, presenta all' occhio gradevoli macchie di colore, pure essendo nel complesso abbastanza lezioso e superficiale, e l'altro, *Studio a buon mercato,* che ci mostra due pittori, i quali, in un fresco cantuccio di collina verde, stanno tutti intenti a copiare una contadina che prestasi a far loro da modella, è così armonioso d'intonazione, è così pastoso di colore, ed è dipinto con tanta minuziosa delicatezza che si rimane a guardarlo per un buon po' con compiacenza, malgrado la futilità vignettistica del soggetto.

In quanto a Joaquin Sorolla Bastida, un suo piccolo ma vigoroso quadrettino mi aveva già appreso, due anni fa, a stimarlo e ad ammirarlo, e sono stato quindi ben lieto che i due quadri da lui mandati quest'anno siano tali da riconfermare il mio assai favorevole giudizio su lui. L' uno è uno studio di ragazza del popolo, pieno di carattere e di una fattura morbida e vigorosa ad un tempo. L'altro è una caratteristica scena

di vita di bordo, *Benedizione della barca*, ed il Sorolla è riuscito mirabilmente in esso a riprodurre il fulgore del sole meridiano che tutt'avvolge l'imbarcazione, ed a ritrarre, con espressiva verità, le varie emozioni, che si dipingono sui volti abbronziti dei marinai che assistono alla mistica funzione.

Guardando questa tela come ben si scorge che il trentaquattrenne pittore di Valenza è di coloro che hanno compreso che più d'ogni ingegnosa formula accademica, più d' ogni sapiente ricetta di tavolozza vale lo studio diretto e sincero della natura!

Certo però egli non deve essere affatto solo in questa ribellione contro i vieti convenzionalismi che hanno ridotta così a mal partito l'arte spagnuola. Farebbe dunque assai bene il Comitato organizzatore, che tanto appassionato zelo mette nell'opera sua, a curare che, nella terza delle esposizioni veneziane, l'arte della Spagna non sia quasi esclusivamente rappresentata dai componenti presenti o passati dell'artistica colonia spagnuola di Roma, giacchè è purtroppo essa che sopra tutto prosegue le deleterie tradizioni di virtuosità e di estrema destrezza, che hanno caratterizzato gl' iberici pittori di genere dal 1860 in poi.

Ed ora, prima di finire, voglio dire tutta la mia ammirativa simpatia per un pittore italo-

spagnuolo, pel giovine Fortuny, che come l'illustre padre suo, troppo presto rapito all'arte, porta il nome di Mariano. Egli, a dire il vero, non ha esposto a Venezia, ma a Firenze lo scorso inverno; siccome però la sua è stata pel pubblico italiano la rivelazione inattesa di un ingegno gagliardo ed ardimentoso, il parlarne qui non è forse inopportuno, se non altro perchè mi darà occasione di additare un astro che sorge promettente all' orizzonte artistico alla fine di un capitolo, in cui ho dovuto melanconicamente accertare tanti tramonti.

Era la prima volta che Fortuny *juniore* esponeva, e quindi aveva creduto dover mandare a Firenze tutta una serie di opere — quadri ad olio, pastelli, acqueforti — che attestassero la sua febbrile svariata attività artistica. Esse, più o meno pregevoli, più o meno originali, appalesano nel giovine pittore un temperamento artistico assai interessante ed originale. V'è, in esse, uno squisito buon gusto di scelta; v'è una tecnica sapiente sì, ma non ancora artificiosa; v' è sopra tutto una fantasia fervida e vivace, benchè di un'esuberanza e di una mobilità, che, dopo tale primo sfogo di rigoglio giovanile, vanno certo imbrigliate e sorvegliate, affinchè essa produca tutti i saporosi frutti che questa prima abbagliante fioritura dà il diritto di sperare.

Delle varie opere esposte dal Fortuny a Fi-

renze, più che la grande tela *Parsifal*, troppo bituminosa a gusto mio, più che la vezzosa testa di fanciulla *Innominata*, più che le acqueforti wagneriane, io amo il morbido studio di nudo femminile a pastello di così bizzarro taglio e la magnifica mezza-figura di donna, vestita di verde, che piega con tanta languida grazia la testa sotto il peso della fluente aurea capigliatura e che nei luminosi occhi ha la soavità melanconica del dolce sogno nostalgico espresso dal titolo: *Lontana è la mia terra!* Amo poi sopra tutto malgrado qualche imperfezione di disegno, la deliziosa danza di vaghe fanciulle, vestite di veli variopinti, che svolazzano loro d'intorno in un'armoniosa confusione di tinte vanescenti. Questa fantasia, intitolata *Ornamenti del giardino e spiriti odoriferi*, era proprio degna di fiorire nel cervello di un poeta, ed è tale da procurare, con l'immaginosa e decorativa eleganza di forme e di colori, a chi la guarda la più gioconda e sottile voluttà dell'occhio e della mente.

La lode maggiore che io però credo dover fare al giovane Fortuny è di non avere in alcun modo cercato di giovarsi della gloriosa fama del padre suo, imitandone o contraffacendone la tanto caratteristica e tanto fortunata maniera. E pure in nessuno più di lui sarebbe stata giustificata la suggestione della seducente arte paterna.

Egli ha mostrato in tal modo di compren-

dere — e ciò fa grande onore alla serena limpidità della sua intelligenza — che suo padre era uno di quegli artisti la cui originalità, costituita di doti affatto personali, non può e non deve in alcun modo essere imitata.

Oh! a quanti pittori spagnuoli, francesi e purtroppo anche italiani è riuscito fatale il miraggio di quella magica tavolozza, che a Roma ventidue anni fa, nel corteo funebre del trentacinquenne pittore, veniva portata, con mano tremante per la forte e dolorosa emozione, da Domenico Morelli, di quella magica tavolozza che si sarebbe dovuta seppellire insieme con l'unico che poteva servirsene e che, artista davvero sovrano, è riuscito invece il più pernicioso dei capiscuola.

XIII.

I PITTORI LOMBARDI, PIEMONTESI E LIGURI

Percorrendo le sei sale occupate dai pittori italiani, un' assenza sopra tutto si risente con acuto rimpianto ed è quella di Francesco Paolo Michetti. Invano si cerca fra le molte tele esposte una che abbia l'eccezionale importanza artistica della *Figlia di Jorio*, un'opera nella quale certo si potevano rilevare varie pecche, ma che era una così possente riaffermazione di uno dei più vigorosi e geniali ingegni pittorici, che possegga oggidì l'Italia nostra.

Mancando Michetti, la curiosità si rivolge verso colui ché, con tendenze affatto differenti, ma con non minore originalità e con forse maggiore audacia novatrice, rappresenta il risveglio delle giovani forze dell'arte italiana: ho nominato Giovanni Segantini.

Di lui a Venezia vi sono due quadri, un paesaggio ed un ritratto, di valore assai diverso, ma di grande interesse estetico entrambi.

Il paesaggio ci presenta una scena di prima-

vera sulle Alpi: su d'un altipiano erboso, conquiso dal sole ed in fondo a cui disegnansi alcune cime montuose coverte di nevi perenni, passano due figurine di donne, mentre, in primo piano, una mucca placidamente pascola, avendo accanto il suo vitellino. Prodigiosa è invero la sensazione di luce abbagliante e di aria pura, che si prova dinanzi a questa tela, la quale, d'altra parte, riesce mirabilmente a darci l'impressione della calma maestosa della montagna.

La fattura è la solita, che è stata tanto censurata, ma di cui è innegabile l'evocativa efficacia luminosa. Essa, come principio, si riattacca a quella dei Divisionisti francesi, ma se ne allontana poi abbastanza nell'applicazione, giacchè rimpiazza le monocrome macchiette occhiute con filamenti varicolorati, in modo che la composizione dei colori in parte avviene sulla retina ed in parte è già effettuata sulla tela.

Questo quadro del Segantini deve però essere stato dipinto già da qualche anno, perchè esso evidentemente appartiene a quel ciclo di opere di un cosi schietto naturalismo e di una così ingenua intensità di sentimento, che la campagna e le montagne di Lombardia, coi loro contadini, coi loro bovi, con le loro vacche e specie con le loro lanute greggi di pecore, hanno per più lustri ispirate al pittore di Arco e fra le quali indimenticabili rimangono *Ave Maria a trasbordo*, *Alla stanga*, *L'aratura nell' En-*

gadina, *Sull'Alpi dopo un temporale* e *Ritorno al paese nativo.*

Invece le più recenti opere del Segantini, pur serbando con le precedenti un' identità sostanziale, che ad un osservatore perspicace non può sfuggire, attestano la nuova orientazione dello spirito del loro autore verso quel simbolismo che esercita oggigiorno un sempre più prepotente fascino sulle anime degli artisti. A tale nuova maniera appartiene il *Ritratto di Carlo Rotta.*

Il Rotta è stato una di quelle benefiche persone, che, avendo donato una grossa somma di denaro all' Ospedale Maggiore di Milano, hanno in compenso acquistato il diritto di figurare nella famosa galleria di ritratti di questo pio luogo. Orbene il Segantini, non avendo conosciuto di persona il Rotta ed avendone dovuto ricostruire l'imagine su vecchie fotografie sbiadite e su vaghe indicazioni verbali di amici e di parenti, ne ha profittato per cercare di significare sulla tela piuttosto che la simiglianza fisica quella morale e per provarsi a presentarci piuttosto che la figura particolare di un dato uomo benefico la figura espressivamente sintetica del *Benefattore.* L'intenzione era certo altamente artistica, ma il risultato, a dirla schietta, non è stato quale si poteva sperare da un così vigoroso artista.

Di notte, presso ad una scrivania, se ne sta

seduto un vecchio signore dalla persona asciutta e dal volto grave e bonario, che ricorda quello di Alessandro Manzoni. Dalla finestra in fondo alla stanza viene la luce turchiniccia di una di quelle tristi notti d'inverno, nelle quali più che mai la miseria geme per le vie e nei tugurii. Una lucerna di metallo col riflettore proietta la sua luce rossiccia sulla faccia del vecchio, a cui la melanconica notturna solitudine ha d'un tratto ispirato il generoso proposito di donare parte delle sue sostanze all'ospedale. Ogni particolare della scena — cassetti spalancati della scrivania, figurine che intravedonsi sulla strada dietro i vetri della finestra, luce della lampada che si raccoglie tutta sul volto e sulle mani del benefattore, riflettore a forma di cuore — è ideato per dare rilievo, sotto forma materiale o simbolica, al caratteristico momento psicologico, ma l'insieme riesce troppo ingegnosamente sottile ed appare artificioso, sicchè l'effetto di nobile commozione, a cui l'autore mirava, non può dirsi ottenuto che a metà.

In quanto alla parte tecnica, io non metto in dubbio che il divisionismo possa venire applicato con ottimi effetti, anche al ritratto, specie allorquando il pittore che se ne serve ha il gusto e l'intelligenza — come è proprio il caso del Segantini — di modificarne in modo sagace la pratica, ma debbo pur confessare che, nel caso attuale, essa si è addimostrata alquanto deficien-

te, giacchè la parte inferiore della figura del Rotta è poco solida, mentre al contrario il volto ne appare legnosamente duro, e ciò forse anche per la troppo violenta distribuzione della luce.

Assai meglio di questo ritratto, con le sue non comuni qualità e coi suoi gravi difetti, a far conoscere la nuova maniera del Segantini sarebbero valsi i tre quadri esposti a Firenze l'inverno scorso, di fronte ai quali la grande maggioranza del pubblico ristava stupefatta o, più spesso ancora, si abbandonava a burleschi comenti.

La maggiore di queste tre tele del Segantini, *Il dolore confortato dalla fede*, è di una grandiosità solenne ed austera nella sua pietosa semplicità. La neve per più giorni è caduta ed ha ricoverto di un candido lenzuolo le cime rocciose che disegnansi sull'invernale cielo bigio ed il breve altipiano che distendesi dietro il dischiuso cancello di un piccolo cimitero alpestre, in un cantuccio del quale spicca il gruppo patetico di due poveri montanari, un uomo ed una donna, che piangono accanto ad una croce, sotto cui al certo dorme per sempre il benamato loro figlioletto. L'uomo, accasciato dall'interno spasimo, è caduto ginocchioni a terra ed ha appoggiato il volto lagrimante al legno della croce, ma la donna è rimasta ritta accanto a lui e quasi a confortarlo, quasi a comunicargli la visione che ne addolcisce l'ambascia, gli poggia dolcemente la mano

sul capo. Ed ecco nell'alto del quadro, che un sottile listello d'oro separa dalla parte inferiore, la visione soave che la fede suggerisce alla madre: due angeli dalle grandi ali spiegate sostengono l'ignudo esangue corpicino del morto fanciullo e lo portano con loro in paradiso, in quel regno di bellezza, di gioia, di vera giustizia, il cui miraggio esaltante può solo persuadere tante umili anime a sopportare con rassegnazione le amarezze e le ingiustizie infinite della vita.

La concezione, così efficace nella sua spontaneità, di quest'opera e la sapienza con cui sono accordate le due parti di essa — la parte inferiore e reale, di una magistrale efficacia rappresentativa, con la parte superiore e fantastica, dipinta con pennello di una delicatezza squisita ed idealizzatrice — dimostrano fino all'evidenza che il Segantini possiede quelle insite doti di poesia suggestiva che sono indispensabili a chi voglia tentare il simbolismo e che se egli fa dell'arte simbolica, non è per un capriccio, non è per ismania irragionevole di novità, non è per imitare, seguendo la moda, questo o quel modello straniero, ma bensì per un bisogno reale, impellente e chiaro del suo cervello.

Di un simbolismo più astruso, più raffinato e più ambiguo è l'altro quadro *L'amore alla fonte della vita.* In una vallettina chiusa tutt' intorno da rovi e da rocce e tutta fiorita di rosei rododendri e di candidi gigli, su cui il sole distende

i suoi veli aurei, due giovani amanti, rivestiti di bianche tuniche trasparenti ed appoggiati, con soave mollezza, l'una all'altro, avanzansi, ridenti di amorosa letizia, verso una fonte, accanto a cui siede un angelo pensoso e triste, forse perchè alla sua mente, per cui l'avvenire non è un mistero, appaiono i dolori e le delusioni che esso prepara a quelle due creature così felici in quella prima rivelazione dell'amore. Se la figura dell' angelo prestasi forse, come correttezza di disegno, a qualche censura, l'insieme della tela riesce oltremodo gradevole all'occhio per eleganza di linea e di luminosa armonia di colori chiari e vivaci.

Nel terzo quadro, *Frutto dell' amore*, una giovine donna, assisa su d'uno di quei contorti tronchi di alberi che il Segantini predilige, tienesi in grembo e guarda pensosa un bimbo ridente ed a metà ignudo: in un angolo del quadro, spiccante sulla campagna assolata, scorgesi una minuscola mucca che allatta il suo piccino, e cosi questa tela, in cui la figura femminile è mirabile per l'elegante e pur naturale atteggiamento della persona e per l'espressiva intensità melanconica del volto, mentre invece quella del bimbo è, a dire il vero, troppo grande e sproporzionata nelle varie parti del corpo, assurge ad una specie di poetica glorificazione della maternità.

E dire che queste tele, che a Firenze suscitavano tante ire e tanti sarcasmi, avevano riscosse ammirazioni entusiastiche e conquistate medaglie

alle mostre di Monaco e di Berlino. Proprio così: discusso, combattuto ed a volte anche deriso nella sua patria, il Segantini è invece altamente apprezzato all'estero, specie in Germania, dove a buon diritto viene considerato come il più interessante degli odierni pittori italiani e come uno dei più originali novatori dell'arte contemporanea, giacchè il suo cervello geniale non mai si riposa nè si acqueta in una data visione estetica, ma si evolve di continuo e si affanna dietro nuove ricerche, dietro nuove perfezioni, mutando gradatamente il concetto informatore e la tecnica dei suoi quadri.

Se dei più noti componenti del gruppo lombardo v'è a Venezia il Segantini e v'è il Belloni, di cui parlerò di qui a poco, manca invece il Carcano e l'assenza del vigoroso paesista è invero assai spiacevole. Altri, come Eugenio Gignous e Pompeo Mariani, hanno esposto tele mediocri o poco significanti. In quanto al venerando Mosè Bianchi, egli ha mandato due quadri, dei quali se l'uno, in cui veggonsi delle contadinelle e delle capre, che riposano sul margine di un ruscello, è di fattura affatto inconsistente, l'altro invece, intitolato *Cari ricordi*, impone l'ammirazione, sia per tecnica, sia per sentimento. Lungo una grigia muraglia di campagna e sotto la pioggia delle foglie ingiallite degli alberi, una giovane donna, di cui non si vede il volto na-

scosto dalla palma della mano e di cui lo scialle nero che ne covre le spalle e la pezzuola nera che ne avvolge la testa rivelano un recente lutto, se ne va, con una sacchettina da viaggio a tracollo, tristamente verso l'ignoto pauroso di una nuova esistenza, mentre il ricordo dei dolci giorni passati le fa salire le lagrime agli occhi. V'è proprio una rara suggestione di poesia schietta in questa semplice figurina muliebre vista di spalla ed è poi con magistrale sapienza di pennellata robusta che è evocata l'autunnale scena di campagna, in mezzo a cui si svolge il piccolo dramma di quella debole anima femminile e che, nella sua complessiva tonalità bigiastra, così bene con esso armonizza.

Nel bel mezzo di questa tela v'è la data in cui essa sarebbe stata dipinta: il 1878. Orbene, riflettendo che a Venezia non potevansi mandare quadri già esposti ad altre mostre italiane e che un quadro del valore di quello di Mosè Bianchi non si tiene per diciannove anni nascosto in fondo al proprio studio, mi è sorto il sospetto che il buon pittore milanese si sia voluto burlare dei critici, i quali certo non avrebbero mancato di fare un istruttivo raffronto fra il modo come il Bianchi dipingeva vent'anni fa ed il modo come dipinge ora, giacchè l'altro suo quadro, così fiacco e manchevole, porta invece per data il 1896. Mi sono forse ingannato? Se ho indovinato, non saprei rimproverare a

Mosè Bianchi il malizioso ed innocente tranello teso ai critici, bene immaginando quanto fastidioso e penoso debba riuscire per un artista il sentirsi di continuo rammentare i trionfi passati e rimproverare la più o meno reale o pretesa decadenza presente.

Fra i pittori lombardi di paese, oltre al Segantini, al Gignous ed al Mariani già nominati, non mi paiono degni di menzione che Achille Tominetti, il quale ha un' impressione alpestre assai giusta d' intonazione e che è riprodotta con non comune delicatezza di tocco; Gaetano Previati, il quale ha due studii di montagna a pastello tratteggiati con nervosa vigoria; e Vittore Grubicy de Dragon. I tre quadretti di quest' ultimo meritano però qualche parola di più, sia perchè rivelano una visione affatto personale, sia perchè sono dipinti con una tecnica speciale, che, pure avvicinandosi anch'essa a quella dei Divisionisti francesi, non le è del tutto identica.

Sono tre piccole scene delle montagne del Lago Maggiore, *La sorgente*, *Sera* e *Meriggio*, di una squisita poesia e di un' intensa luminosità, che formano trittico, sotto il comune titolo di *Inverno a Miazzina*, e che certo appartengono allo stesso ciclo della tela esposta qualche mese fa a Firenze. Però quest'ultima aveva un titolo, *Sinfonia crepuscolare*, che ci

rivelava subito l'essenza affatto soggettiva della pittura del Grubicy. Guardando, difatti, nei quadretti da lui esposti a Firenze ed a Venezia, le sottili betulle illuminate dal tramonto, lo scintillante specchio lontano del lago, le acque del ruscello fuggenti fra il verde cupo delle eriche e dei ginepri, appare evidente che il pittore lombardo riceve dal paesaggio un' impressione musicale e che, nell' esteriorizzare sulla tela le sensazioni ricevute, preoccupasi, pure applicando in un modo affatto suo la tecnica divisionista, di far sopra tutto risaltare l'armonia complessiva della scena, gli accordi delle tinte e dei chiaroscuri e la gradazione delle tonalità luminose. Questa stretta correlazione di sensazioni acustiche ed ottiche dà un particolare carattere suggestivo e, diciamolo pure, alquanto astruso alle tele del Grubicy, carattere che se è inevitabile che sfugga alla grande massa del pubblico, è tale però da non dispiacere ai raffinati. Costoro anzi rammenteranno che un simigliante fenomeno psicologico, ma all'inverso, osservasi in alcuni odierni poeti francesi e ripeteranno forse a bassa voce il celebre e così caratteristico sonetto di Arthur Rimbaud. Lo ricordate? Eccolo:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombillent autour des puanteurs cruelles,

Golfe d'ombre; E, candeur des vapeurs et des tentes,
Lance des glaciers fiers , rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein de strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
— O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !

Giorgio Belloni, qui a Venezia come già a Firenze, dove aveva un così magistrale ritratto femminile, si è presentato e come paesista e come pittore di figure. Come paesista, ha esposto una delle sue abituali scene maestose e tragiche di mare, ma egli non vi ha, questa volta, raggiunta la solita efficacia rappresentativa, sia per una non abbastanza giusta distribuzione di luce, sia perchè quel velo di schiuma tempestosa, che occupa metà della tela, turba i rapporti dei varii piani. Come pittore di figura, ha poi esposto una scena familiare di non comune intensità patetica nella sua semplicità: è una madre che, seduta sulla sponda del lettino in cui giace il suo bimbo malato, vede con gioia ritornare sulle povere guance di lui i primi colori della salute. Se dovessi fare qualche censura a questo quadro, osserverei che l'attitudine della madre, la quale ci volge le spalle, non è delle più felici, e che

i piccoli oggetti, che circondano il malato, ed il modo minuzioso, con cui essi, nonchè i mobili, sono dipinti , distraggono alquanto l'attenzione del riguardante e nuocciono all'effetto totale.

Anche il Previati, che ho già citato con lode fra i paesisti, ha voluto dare pruova del suo valore come pittore di figure. Il suo è un quadro di soggetto sacro: sono le Marie che si lamentano ai piedi di Gesù crocefisso, di cui non si scorgono che i piedi. Non nego che le figure delle sante donne siano disegnate con pregevole vigore, benchè con una certa durezza di tratti, ma mi sembra che esse manchino di ogni nobile spiritualità e che il loro dolore sia, nelle sue contorsioni deformatrici, di troppo plebea trivialità.

Colui che ci dà invece un' impressione di soavità mistica e di grazia spirituale è Giuseppe Mentessi, con la sua tempera *Visione*. La Vergine sorride con materna tenerezza al divino fanciullo che le posa in grembo, e tutt' intorno le fanno corona un'angelica schiera di bionde fanciulle e di snelli adolescenti, vestiti di molli tuniche bianche. In fondo distendesi la verde campagna dorata dal sole; e sul davanti una sottile marmorea architettura gotica incornicia la dolce visione. Questo del Mentessi e quello del Laurenti, pure essendo d'indole e di soggetto così diversi, sono senza dubbio i quadri più squisitamente poetici e più elegantemente decorativi di tutta la sezione italiana.

Fra i pittori di figure del gruppo lombardo varii altri vanno ricordati. Così Leonardo Bazzaro, per una delle sue larghe scene chioggiotte, *Orazione*, trattata con la solita disinvolta bravura, ma anche con la non meno solita antipatica ricerca dell'effetto teatrale. Così Arnaldo Ferraguti, per un effetto di nebbia in una strada di Milano, alquanto fotografico, ma non privo di pregi. Così Carlo Cressini, per una figura di giovane donna che lavora, mentre un raggio di sole, penetrando dalla vicina finestra, la illumina di sbieco, pittura piacente, superficiale e senza alcuna pretesa psicologica, lodevole sopra tutto per un'abbastanza bene studiato effetto di luce. Così Gerolamo Cairati, per un gruppo di bionde figure muliebri, che si rassomigliano troppo le une con le altre, e sono dipinte con pennello un po' lezioso e che troppo si ricorda della pittura del Conconi e del Cremona. Così infine Emilio Gola, per una figura di contadina brianzola, piena di vita in tutta la formosa persona, che spicca su d'un fondo di campagna, come li sa dipingere con la sua maniera larga, robusta, e così personale, anche nelle volontarie infedeltà al vero, il valoroso pittore milanese.

In quanto a Luigi Conconi, egli neppure stavolta è riuscito a vincere la peccaminosa sua pigrizia e quindi non ha mandato che una serie di acqueforti, assai originali certo, sia come fattura morbida ed elegante, sia come concezione di una

bizzarria compiacentesi spesso nel grottesco od anche nel macabro, ma che quasi tutte sono state composte varii anni fa e sono quindi note già da tempo ai parecchi ammiratori del suo fervido ingegno.

Meno numerose e meno importanti sono, nel loro complesso, le tele mandate dal gruppo ligure-piemontese.

Incomincerò da Giacomo Grosso, poichè egli è uno degli artisti che gode maggior favore presso il pubblico italiano. Tale favore egli ha saputo conquistarlo sopra tutto coi suoi grandi ritratti femminili di una innegabile eccezionale abilità di pennello, ma nei quali d'altro egli non mostrasi preoccupato che di fare sfoggio d' una virtuosità, tanto più riprovevole quanto più sapiente essa addimostrasi. Sì, Velasquez, Van Dyck, Gainsborough ed altri celebri maestri del pennello si sono a volte compiaciuti in queste spavalde bravure di tavolozza, che di un ritratto fanno tutta una sinfonia d'un medesimo colore, ma eglino non hanno giammai dimenticato che un ritratto deve sempre e sopra tutto essere un ritratto, e che quindi la vita della fisonomia e la naturalezza dell'atteggiamento della persona raffigurata debbono esserne pregi indispensabili. Invece le protagoniste dei tanti esaltati ritratti del Grosso non ci appaiono, nell' artificiosa e manierata attitudine del corpo e nell'inespressiva

insignificanza del volto, che come dei manichini esclusivamente destinati a dare pretesto, mercè i loro fastosi abiti dell' istesso colore dei mobili e delle cortine che le circondano, al pittore torinese di fare sfoggio della sua valentia in un'orgia di toni grigi, gialli o rossi, a seconda dei casi.

Ma stavolta il Grosso si è addirittura presentato, con grande sorpresa di tutti, con un quadro a pretese psicologiche, come lo rivela l'assai suggestivo titolo, *Prime luci dell' anima.* Accanto ad un fiorito cespuglio di ortensie e sotto gli alberi di un boschetto, una ragazzina, poco più che decenne, guarda con intensa attenzione dinanzi a sè, poggiando leziosamente un ditino sul mento. La tensione sospettosa dell'attitudine, la malizia impressa sul volto infantile, la curiosità viva che accende gli occhi danno ragione al pubblico di fare dei comenti più che birichini. Certo è che quella posa, quell' espressione, quello sguardo puntato verso qualcosa di materiale non sono tali da farci immaginare un intimo dramma psicologico.

Del resto per convincersene anche più basta guardare una qualsiasi fotografia della tela che, lo scorso anno, espose nel *Salon du Champ de Mars*, il pittore belga Lèon Frédéric, col titolo di *La pensée qui s' éveille*, giacchè è di essa che innegabilmente il Grosso ha tentato di fare un'assai plagiaria, ma assai poco felice imitazio-

ne. In un montuoso e solitario cantuccio di campagna, bagnato da un rigagnoletto, una fanciullina, vestita di rozzi panni contadineschi, se ne sta seduta su d'un sasso, mentre dall'alto piove su lei la blanda luce delle stelle. Nel severo silenzio che tiene le cose intorno a lei, la semplice bimba ha sentito, d'un tratto, qualcosa di nuovo palpitare nella sua mente, rimasta fin' allora di un' ottenebrata incoscienza infantile, e, mentre le mani intrecciansi languide sulle ginocchia e la piccola bocca schiudesi alquanto, i suoi occhi ingenuamente si volgono al cielo. Il confronto dei due quadri è addirittura schiacciante pel Grosso, tanto più che costui, non soltanto nel dipingere la campagna, ma anche nel dipingere il bianco abito della bimba, ha mostrato una fiacchezza ed un' incertezza di pennellata affatto insolita in lui.

Chi è riuscito davvero ad esprimere sulla tela ciò che la sua mente d' artista aveva ideato e ad interessarci e commuoverci col dramma doloroso di una dolce anima infantile è stato Angelo Morbelli. Il patetico quadro che egli ha intitolato *Venduta!* e che certo gli è stato suggerito dai mostruosi scandali londinesi, svelati qualche anno fa dalla *Pall Mall Gazette*, ci mostra in un lettuccio d' ottone, illuminato dal sole, una povera piccina pallida e scarmigliata, vittima da poco della libidine di qualche signorotto e che ha, sulle pallide guancie, nei grandi occhi

spalancati, sulle livide labbra contratte, un'espressione indicibile di sgomento e d'immensa dolente stanchezza.

E l'effetto l'autore l'ottiene senza nessuno apparato teatrale, ma riuscendo a fare trasparire su quel volto di martirizzata dalla malvagità umana tutta l'angoscia della piccola anima: ecco della pittura psicologica, che, nella sua schietta semplicità, io trovo buona e vera ed a cui sono pronto a dare il mio plauso.

In quanto alla fattura, il Morbelli, ch'è uno dei più convinti seguaci del Divisionismo e che da più anni lo sta applicando, con risultati ora ottimi ora mediocri, così al paesaggio come alla figura, si è servito delle macchiette di colori puri, coi relativi complementari, e ne ha ottenuto sì una rara luminosità nell'effetto del raggio di sole che stendesi sul lettuccio, ma non è riuscito ad evitare il duplice inconveniente che le carni abbiano delle lucentezze troppo madreperlacee e che non tutte le parti del quadro siano egualmente consistenti.

Un terzo pittore di bambine è Cesare Tallone, ma egli ha lasciato da banda ogni pretesa psicologica, contentandosi di far soltanto il ritratto di una delle sue figliolette, ritratto che sarebbe riuscito, a parer mio, tanto più pregevole, se egli non avesse fatto un eccessivo sfoggio di virtuosità di tavolozza nei larghi rabeschi dorati del fondo e nel troppo pomposo abito di raso,

fatto teatralmente indossare alla sua piccola e vezzosa Irene.

Un altro ritrattista che io pregio per quella ricerca di un' austera semplicità di effetti, che manca sempre al Grosso e sovente al Tallone, è Giuseppe Ricci, ma la sua figura femminile con un giaggiolo tra mani — ciò che ha dato il diritto all'autore d'intitolarla *L'offerta dei fiori*—, se si raccomanda per eleganza di disposizione e per un armonioso accordo di delicati toni turchini, ha qualcosa di contorto nel volto che riesce abbastanza sgradevole all' occhio.

Non manca fra i Piemontesi Giovan Battista Quadrone, il quale, ha mandato uno degli abituali quadri minuscoli, che, come gli altri suoi, si fa ammirare per minuziosità paziente ed anche sapiente di pennello. Io, per conto mio, candidamente confesso di non riuscire ad entusiasmarmi per un'arte la cui piccineria leziosa si manifesta perfino nel titolo: *Preludio di una battagliuzza.*

Menzionato il Quadrone, va menzionato anche Vittore Cavalleri, non certo per *Pazzerella,* che è forse una delle più brutte tele dell'esposizione, ma per *Ospitalità montanina*, che rendono assai lodevole l'ingegnosità con cui ne sono disposte le figure, l'efficacia con cui è reso un effetto di luce rossiccia di legna accese e la fattura larga e disinvolta, benchè forse troppo bituminosa.

Ed ora non mi rimangono a ricordare del gruppo ligure-piemontese che i paesisti, pei quali d'altronde non dovrò spendere molte parole. Difatti, Lorenzo Delleani ha una scena di collina in primavera, con due contadinelli ed un gregge di pecore, di assai manierata superficialità; Carlo Follini una distesa di palude meno che mediocre; Clemente Pugliese Levi due grassi e verdi paesaggi, molto robustamente dipinti; Enrico Reycend una campagna di riuscita luminosità; Sofia di Bricherasio una delle sue semplici scene fluviali, riprodotte con efficace amore del vero. Ed ecco tutto. Manca dunque fra esse l'opera di spiccata importanza artistica che impongasi prepotente all'attenzione dei visitatori, opera che avremmo forse avuto se si fosse deciso ad esporre Marco Calderini, uno dei pochi pittori italiani che sappiano fare cantare l'intima poesia di un paesaggio.

XIV.

I PITTORI VENETI E TRIESTINI

Fra gl' Italiani, il maggiore contingente di tele all' attuale mostra è stato dato senza dubbio dal gruppo veneto-triestino. Tutti i rappresentanti infatti di questo gruppo, che abbiano un certo nome, hanno esposta una, due e perfino cinque opere. Mancano di essi soltanto Angelo dall' Oca Bianca, che neppure nel 1895 si fece vivo, Silvio Rotta, il così originale e gagliardo autore di *Mura abbandonate* e di *Morocomio*, Giovanni Boldini, che tanto degnamente rappresenta a Parigi l' arte italiana, ed alcuni dei pittori giovanissimi, ma assai promettenti, quali Beppe Ciardi, Mario Volpi e Sylvius D. Paoletti, che hanno preferito, non so perchè, mandare i loro quadri a Firenze od a Milano.

Caratteri comuni a quasi tutti gli artisti di questo gruppo è una gioconda vivacità di colore, una grande prontezza creativa ed una piacevolezza di complessiva fattura, che richiama ed alletta lo sguardo. Dotati però d' ingegno molto

svelto e di spontanee attitudini pittoriche ed avendo la pericolosa fortuna, così come i Napoletani, coi quali hanno più d' un' affinità cerebrale, di avere sempre sotto gli occhi uno dei più belli e pittoreschi paesi del mondo e di trovare in ogni cantuccio della loro adorabile città, in ogni gruppo dei loro concittadini del popolo minuto il soggetto di un quadro, essi molto di sovente si lasciano trascinare a fare della pittura superficiale e leziosa.

È quindi con vero piacere che mi sono accertato che il livello complessivo delle opere dei pittori veneziani, in questa seconda esposizione, è abbastanza più alto che due anni fa. Senza rinunziare alle loro peculiari doti artistiche e senza più tentare, come a torto nel 1895 fecero il Tito ed il Laurenti, un' arte simbolica che, finora almeno, si è attestata non rispondente alla loro indole estetica, eglino mostrano di volersi liberare a poco per volta delle troppo usate ed abusate formule d' arte, di volere tentare qualche cosa di nuovo, di volere seguire gli esempii arditi dati loro dagli stranieri. Eglino però sono troppo cauti, anzi addirittura troppo timidi, non volendo persuadersi che è bene sì evitare gli eccessi dei novatori paradossali, ma che d' altronde con le mezze-audacie non si ottiene un bel nulla. Non iscoraggiamoli però, ma speriamo che a questi primi passi in avanti, ancora incerti e troppo prudenti, ne seguano presto dei più si-

curi e deliberati e che quindi l' odierna pittura veneziana, ci appaia da qui a due anni più virile, più libera e più profonda.

Il pittore veneziano che ha presentato maggiore quantità e maggiore varietà di opere è Ettore Tito. Sono cinque le tele che egli ha esposto e benchè il valore ne sia abbastanza disuguale, tutte, sia per una ragione sia per un'altra, richiamano la nostra attenzione, attestando nel loro autore un temperamento artistico, forse un po' troppo mobile e di primo impeto, ma di una mirabile impressionabilità pittorica e di una prodigiosa facilità evocativa.

Se il ritratto di giovine signora dallo svolazzante *boa* di piume bianche, è, nella sua alquanto manierata eleganza, non abbastanza solidamente costruito; se l' autunnale scena di montagna, con un gregge di capre e la loro giovine guidatrice, appare un po' piatta e mancante di evidenza plastica, le altre tre tele del Tito sono vigorosamente trattate e procurano all' occhio un vero piacere con l' accordo armonioso delle luci e dei colori. Nell' *Estate*, le ombre sono un po' troppo nere, qualcuno dei corpicini dei bimbi che fanno una ronda in riva al mare lasciano un po' a desiderare come correttezza di disegno, la luccicante stoffa gialla in cui s' avvolge la ragazzina che si avanza verso le onde è un evidente volontario tradimento al vero di colorista

poco scrupoloso, ma l' insieme della scena è così giocondamente luminoso e l' ignuda figura di donna, che solleva il piedino ferito da qualche pietruzza, è così piena di seduzione nella morbidezza delle sue rosee carni e nella grazia dell' insolita sua attitudine, che viene meno ogni voglia di muovere questo o quel rimprovero all' autore.

Le mie maggiori simpatie sono però per *Sotto la pergola*, che, con le sue vezzose popolane screziate di macchiette gialle dal sole, che filtra fra i tralci della vite, tanto bene evoca la languida dolcezza di una giornata d' ottobre, e per *Sulla laguna*, in cui così magistralmente è riprodotto l' irrequieto fremito dell' acqua sotto i riflessi d' un rosa pallido del sole tramontante; in cui con tanto efficace senso di verità è disegnata la sagoma del gondoliere che remiga; ed in cui una figura di bimba vestita di rosso, che, con le mani intessute sul ginocchio, fissa il cielo con occhi di sogno, mette una nota felice di colore acceso ed insieme affascina il riguardante con un non so che di suggestivamente bizzarro.

Cesare Laurenti, avendo una certa disposizione a contemplare con occhio patetico le scene della natura e della vita umana, ha creduto per qualche tempo di dover fare della pittura pensosamente simbolica e non è riuscito che a darci dei quadri di genere, nei quali il simbolismo si

limitava al titolo. L'esemplare più gigantesco e spettacoloso di quest' errore d'un artista di grande ingegno è *La parabola della vita*, esposta due anni fa a Venezia e poi di nuovo a Firenze l'inverno scorso; ma altri di minori dimensioni sono comparsi qua e là, ed ancora di recente alla *Triennale* di Milano.

Orbene io sono persuaso che le speciali doti di concezione indispensabili all'arte simbolica, le quali, ad esempio, il Segantini innegabilmente possiede, manchino al Laurenti; ma egli è artista di assai vivace ingegno e dal cervello di continuo in evoluzione, sicchè forse finirà, un bel giorno, col darmi una smentita. Per ora intanto io, che non ammetto punto una gerarchia fra le varie forme d'arte e che quindi trovo che non ci sia nessun male a che un'artista non abbia attitudine per alcune di dette forme, mi compiaccio che il Laurenti, piuttosto che ostinarsi nel suo errore, abbia presentato, con *Fioritura nuova*, una di quelle leggiadre allegorie decorative, che da Sandro Botticelli in poi hanno in Italia così gloriose tradizioni.

Sul prato, gemmato di fiori, d'un paese fantastico in riva ad un lago, tra vezzose e snelle fanciulle ignude dalle carni bianche come latte, distinte soltanto da un nastrino, roseo in una, giallo in un'altra, celeste nella terza, che passa sotto le ascelle e le piccole mamme, danzano mollemente formando un gruppo pieno di grazia

e di leggiadria. Nessuna novità di trovata, nessuna astruseria di significato simbolico, ma una poetica glorificazione della Primavera luminosa e fiorita e della giovanile beltà muliebre, che lieta ride agli occhi come alla mente e di cui non si può non esser grato al pittore che l'ha ideata e l' ha, con pennello sapiente, saputa fissare sulla tela.

•

Un terzo pittore veneziano che imponesi di prim' acchito all'attenzione del pubblico è Alessandro Milesi. Egli incominciò la sua carriera imitando, più o meno coscientemente, il rimpianto Favretto; poi, due anni fa, con la sua piccola tela *Fabbricatori di penitenza*, assai interessante malgrado la fattura un po' brusca ed incerta, sembrò volersi rivolgere verso una pittura più semplice e più verista; ed ecco che ora torna di nuovo alla prima maniera, ma con una tecnica più franca e più larga, con una visione più sicura e con un accento più personale.

Le due sue scene veneziane, *Pope!* e *Sposalizio*, dimostrano tale spontaneità nell' osservare il vero e nel riprodurlo coi colori sulla tela da farci chiedere se l' ingegno pittorico non sia in lui uno stupefacente istinto. Di esse preferisco la prima, sia per la maggiore semplicità complessiva, sia per l'intensità d'espressione delle figure messe in iscena, sia per l'efficacia con cui è riprodotto l' ambiente caliginoso ed umidiccio di

una giornata di pioggia sulla laguna. So bene che un confratello d' arte del Milesi ha esposto un suo piccolo schizzo per dimostrare che a questa tela manca l' originalità della trovata, ma il soggetto che in un quadro ad intenzioni psicologiche come quello del Grosso ha, senza dubbio, un' importanza essenziale, che pure vale così poco quando una buona fattura non lo sussidia, in un quadro invece come questo ne ha una affatto trascurabile, tanto da rendere opportuna la citazione delle parole di Stendhal: « Le sujet ne fait rien au mérite de l'œuvre de « peinture: c' est un peu comme les paroles du « libretto pour la musique ».

Il Milesi ha inoltre esposto un ritratto, che è certo uno dei migliori della sezione italiana. Pur non essendo in esso alcuna ricerca di psicologo di pennello, il vero vi è colto con tanta sobria giustezza e con tanta ingenua fedeltà da farvi apparire il vecchio signore raffigurato sulla tela dal Milesi proprio come un uomo in carne ed in ossa che sembravi avere già visto altre volte e che certo riconoscereste subito in mezzo alla folla, se il caso vi facesse imbattere in lui.

Un ritratto, che rivela un' indole di artista molto diversa e che a me pare anche assai pregevole, nella sua bizzarra originalità e nell' aristocratica sua squisitezza decorativa, è quello che della propria moglie ha fatto Italico Brass. Questa caratteristica testa di giovine signora dai capelli

neri, dagli occhi verdi e dal profilo accentuato ma pur soave, che spicca su d'un rabescato fondo verde di parato, non così facilmente si dimentica.

Più che un ritratto nel senso rigoroso della parola quello di Alessando Zezzos è uno studio di un'assai tipica figura di *Ragazza veneziana*, come del resto egli l'ha intitolata, che si raccomanda per intensità di vita e per morbida pastosità di colorito. Le stesse doti di piacevolezza pittorica si ritrovano, ma alquanto attenuate, nell'altra tela presentata dallo Zezzos, *Perplessità*, a cui però egli ha avuto il melanconico pensiero di volere aggiungere un interesse novellistico affatto superfluo e che non si scovrirebbe certo così presto senza il titolo. Del resto di tale difficoltà io non fo punto un rimprovero allo Zezzos, perchè così il suo quadro, piacendo per la sua bella fattura e non già pel soggetto, non si potrà scagliargli contro la tanto giusta apostrofe di Voltaire: « Quel mépris je ressens pour « les artistes dont le succès est presque toujours « dans le sujet! »

Ma se ne possono egualmente dichiarare del tutto immeritevoli il Lancerotto, con *La Vedova*; il Da Molin, con *L'Angoscia*, benchè con assai abilità sia dipinto lo sfondo che rappresenta una corsia d'ospedale; il Ferruzzi, con la sua tanto manierata *Madonnina*, non priva neppure essa di pregi di disegno e di colore; ed altri

quattro o cinque pittori melodrammatici e leziosi, che formano la gioia del pubblico domenicale?

Del manieratissimo Eugenio de Blaas non parlo neppure, perchè egli è di quei pittori che dovendo, secondo l'arguta riflessione di Ferdinando Martini, ritrarre della spazzatura, te la levigano, te la lucidano, te la carezzano in modo tale col pennello da fartela sembrare di zucchero e da farti proprio venire il bambinesco desiderio di succiarla. Quest'anno però, diciamolo pure, il soggetto del suo quadro — due bimbi dell'aristocrazia, vestiti da *Pierrot* e da *Pierrette*, che infantilmente *flirtano* — assai bene s'accorda con la sua speciale arte ingiulebbatrice. È allorquando dipinge delle popolane e degli straccioncelli da teatro lirico che egli diventa addirittura insopportabile!

Eppure si può in una tela mettere una nota profonda di sentimento, senza punto cadere nella leziosaggine, come eloquentemente lo provano Vincenzo Cabianca e Battista Costantini.

Del simpatico veterano dei *Macchiaiuoli*, così pugnace un tempo contro ogni forma accademica e che, dopo sì lunga assenza da Verona, sua patria, non so proprio se debba ancora venire compreso nel gruppo veneto, vi sono due piccole tele, con due di quegli effetti di sole da lui studiati sempre con particolare predilezione

ed a cui deve gran parte della sua fama. Di esse però notevole mi pare in ispecie quella intitolata *All' ombra del Presbiterio*, che rappresenta un vecchio prete, il quale legge il breviario in una solitaria terrazza sul mare, illuminata dal sole e su cui stampa il suo riflesso una croce che non si vede. Oh! con quanta semplicità di mezzi e pur con quanta efficacia di risultato è espressa la calma poesia di quell' ora di solitudine mistica!

Il Costantini invece, in una tela assai più grande, *Ultimi passi*, ci mostra una vecchietta, con le spalle ed il capo avvolti in uno scialle nero, che allontanasi a passi lenti, appoggiandosi ad un bastoncello, da una chiesa di villaggio. Dinanzi alla chiesa distendesi un piano erboso e tutt' intorno disegnasi un anfiteatro di montagne su cui riflettonsi gli ultimi bagliori del sole che scende all' orizzonte.

Da tutta la scena elevasi un' intensa mestizia e spontaneo, senza che neppur l' autore abbia creduto d' indicarlo nel titolo, nasce nella mente di chi guarda il confronto fra il tramonto di quella giornata invernale ed il tramonto di quella logora esistenza umana.

Ma il quadro ad intenzioni patetiche di maggiori dimesioni che sia stato presentato a questa mostra da pittore italiano è quello di Luigi Nono, *Funerale di un bambino*, lungo varii metri e con una ventina di figure grandi al vero.

Il Nono, che ha al suo attivo più di un successo fra cui quello trionfale del *Refugium peccatorum*, che ora trovasi nella *Galleria Nazionale d' Arte Moderna*, si è illuso, dipingendo quest' immensa tela, che deve essergli costata non meno di due anni di assiduo lavoro, di fare il suo capolavoro ed invece non ha portato a compimento che un' opera interamente mancata.

Tutte le figure degli uomini, delle donne, dei bambini che accompagnano la piccola bara, in cui è rinchiuso il fanciulletto morto, sono dipinte con una minuziosità paziente di particolari, che non ha risparmiato nè una goccia di cera caduta su d' una mano, nè una mosca posata su di una manica; varie di esse sono anche assai espressive nei volti ed assai efficaci nelle pose, ma quelle che mancano a questo quadro del Nono sono l' aria e la luce, che non circolano come pure dovrebbero per tutta la scena, quello che manca è il sintetico effetto di commozione ed esso in un quadro di tal genere è indispensabile.

Che cosa strana è l' arte! Ciò che un pittore della valentia di Luigi Nono non è riuscito a raggiungere con uno sforzo mentale e con un lavoro materiale di circa 24 mesi, lo ha invece ottenuto un debuttante in una minuscola tela, in cui evidenti sono le incertezze e le deficienze di chi fa le sue prime armi. Sì, la commozione che non ci procura il quadro del Nono ce la procura

quello di Luigi Selvatico, che trovasi nella medesima sala e che è intitolato *Umili esequie*. In esso ciò che mi ha colpito sopra tutto è la macchietta di una bimba traballante sulle malferme gambette, che appare orgogliosa e gioconda di essere stata incaricata di portare una candela dietro al morto. Il Selvatico si è invero mostrato assai più acuto osservatore del Nono, giacchè difatti in quella felice ed egoistica età le lagrime pei dolori morali non durano mai molto a lungo ed anche un funerale finisce col diventare pretesto di divertimento.

A distrarci da tutte queste visioni di morte e di tristezza, ecco che viene Vittorio Bressanin, il quale, con la sua tela *La bottega del caffè*, ci trasporta in mezzo alla ciarliera e galante giocondità della vita veneziana del secolo passato. V'è certo un po' di confusione in tutta questa scena, essendone le figure un po' troppo a ridosso le une alle altre, e l'aria forse non vi circola abbastanza, ma v'è vita, v'è gaiezza, v'è un molto gradevole contrasto di tinte vivaci, sicchè si rimane soddisfatti a guardarla e la si rivede sempre con piacere.

Ed ora, prima di passare ai paesisti, voglio pure ricordare Arturo Rietti, per due teste a pastello di fattura assai morbida ed in cui assai bene è espresso quel fascino di mistero che appare quasi sempre nelle pupille e sulle labbra

femminili; Ferruccio Scattola, per una luminosa scena di *Caffè a Costantinopoli*, che ha il torto però di ricordare troppo una tela esposta a Venezia due anni fa dal Liebermann, nonchè per l'altro suo quadro *I Ricchi*, abbastanza robusto come tecnica ed originale come soggetto; Glauco Cambon, per due ritratti a pastello un po' duri di disegno, ma non privi di pregi; ed infine Mainardi Pagani, pel suo *Venditore di fiori*, con cui dimostra di possedere un senso acuto e giusto del vero, che egli sa riprodurre sulla tela con pennellata disinvolta, sicura e tale da serbare la giustezza dell'impressione ricevuta. Quanto falso, lezioso, oleografico, nella sua fattura leccata, paziente, minuziosa di acquerellista che vuol piacere alle signore, è invece il quadretto *Primavera a Venezia* di Stefano Novo, che sta proprio accanto a quello del Pagani e che troverà certo assai prima di esso un compratore!

Tra i paesisti veneti e triestini la palma parmi che stavolta la riportino il Fragiacomo ed il Bezzi.

Pietro Fragiacomo, oltre ad una scena di mare, nella quale, a dire il vero, non ritrovo tutta la sua abituale valentia di magistrale marinista, ha esposto una *Calma crepuscolare*, in cui non soltanto è evocato con mirabile evidenza rappresentativa un caratteristico pezzo di pianura in riva all'acqua, ma è espressa assai bene tutta la mesta poesia dell'ora.

Anche Bartolomeo Bezzi si è lasciato ispirare dal tramonto, ma abbastanza diversa è la scena da lui fissata sulla tela, come diversa è la tecnica adoperata, la quale, invece di avere la robusta solidità di quella del Fragiacomo, è di una vaporosità delicatissima, specie nella parte inferiore del quadro. In alto di esso evvi un grosso cumulo bambagioso di nuvole, che il sole cadente accende di riflessi infocati; in basso, fra le nebbie che levansi con la sera dalle acque, tre vacche ed una contadina preparansi a guadare il fiume. L'impressione maestosa e semplice non poteva invero venire riprodotta con maggiore squisita eleganza di pennello sapiente.

Un altro paesista che afferma un'originalità di visione tutta sua è Francesco Sartorelli, le cui due grandi tele sono fra le più caratteristiche opere della sezione italiana. Quelle sue montagne velate di caligine, che si specchiano nel lago sottostante, hanno qualche cosa di misterioso nella loro placida grandiosità che parla alla fantasia. Ma che non si allontani di troppo il Sartorelli dall'osservazione diretta della natura, come me lo fo sospettare la *Visione del lago*, che non si faccia prendere dal così pericoloso desiderio di correggere ed illeggiadrire il vero, se non vuole precipitare nella pittura di maniera.

Non si sente forse un po' di quel manierismo, che congela tutte le più belle attitudini di un

artista nel *Crepuscolo a Venezia* di Guglielmo Ciardi e non è forse esso che ce ne allontana scontenti e ci spinge invece verso l' altra sua tela *Il Civetta?* Questo secondo quadro del Ciardi è certo di fattura assai meno armoniosa, e pure, malgrado certe aridezze di colore e certe rudezze di disegno e malgrado che, prospetticamente, la roccia illuminata dal sole venga forse troppo avanti, c'interessa assai più, perchè ci appalesa da parte del tanto acclamato pittore della laguna la ricerca di un qualche effetto differente dai suoi soliti.

Una marina assai pregevole parmi che sia, nella sua complessiva tonalità grigia e nella ben ritratta mobilità dell' acqua screziata di riflessi solari, quella di Guido Grimani. Due paesaggi dipinti con amorosa coscienza artistica e con abbastanza giustezza d' impressione sono *Mattina* di Luigi Rosa e *Campagna di marzo* di Domenico Mazzone. Il Rosa aveva poi ideato un quadro pieno di suggestione nella sua patetica semplicità: due vecchiette sedute sulle opposte sponde d' un fiumicello si scambiano, in mezzo al silenzio della solitaria campagna che le circonda, i ricordi della loro giovinezza. Peccato che egli abbia sciupata la sua felice trovata con una fattura incerta e fiacca e non abbia riflettuto quanto essa avrebbe guadagnato in intensità ed in grazia se presentata in dimensioni assai più piccole! Se sapessero i pittori, che

hanno la smania, specie in Italia, di fare quadri grandi, quanto possa giovare al successo di una tela il suo modesto formato!

In quanto ai quadri del Bartoluzzi, del Mion e del Zanetti-Zilli, essi sono senza dubbio dipinti con una certa disinvolta superficiale piacevolezza ed hanno anche dei titoli abbastanza suggestivi, ma dipingendoli i loro autori non hanno certo neppure per un istante pensato che l'opera d'arte, secondo la così giudiziosa definizione datane da uno scrittore francese, deve essere l'*œuvre impressionante d'une âme impressionée!*

XV.

I PITTORI TOSCANI, EMILIANI E BOLOGNESI

Se abbastanza numeroso è stato a Venezia il concorso dei pittori dell'Alta Italia, assai scarso è stato invece quello dei pittori dell'Italia Centrale e dell'Italia Meridionale. Le cause ne sono varie, ma la principale è stata certo l'apertura nell'istesso anno di due altre esposizioni italiane d'arte, la *Triennale* di Milano e la mostra internazionale di Firenze, di cui assai spesso ho fatto parola nelle pagine del presente volume affin di renderlo più completo e nella speranza che non me ne venisse mosso rimprovero dai benevoli lettori.

Ambedue queste esposizioni, ma quella di Firenze in ispecie, riuscita abbastanza importante, malgrado il poco interesse suscitato nel pubblico e nella critica, hanno tolto più di una bella e caratteristica opera di pittura e di scoltura all'esposizione di Venezia ed hanno impedito che tutte le province d'Italia vi fossero largamente e degnamente rappresentate. Orbene, io non vo-

glio indagare le ragioni più o meno meschine e pettegole di queste deplorevoli rivalità interprovinciali, ma fo un fervido augurio che esse non si rinnovino da qui a due anni e che le simpatie incoraggianti di tutta l'Italia si riuniscano sempre più intorno ad un'iniziativa, con tanto intelligente entusiasmo e con tanto appassionato buonvolere spinta innanzi ed a cui con tanto favore ha già due volte arriso il successo.

Se io dovessi indicare un pittore la cui opera sia tale da dare un' idea esatta di quelle che sono le caratteristiche del gruppo toscano, di quelli che ne sono i pregi essenziali e di quelle che ne sono le deficienze più comuni, io senza esitare, additerei Francesco Gioli. Nelle sue tele infatti voi troverete quasi sempre una gamma di colore tenue, delicata, soave all'occhio; figure disegnate con sapiente solidità; gruppi atteggiati con eleganza, ma con un' eleganza spontanea, naturale, púnto manierata; un sentimento del paesaggio pieno di poesia gentile, se non profonda. Non sono forse questi i caratteri comuni a buona parte della pittura toscana, una pittura sobria, mite, nemica delle audacie eccessive, alquanto monotona forse ed a volte anche un po' superficiale, che se si ama e si ammira, assai di rado però trascina fino all'entusiasmo e trova una forte ripercussione nell'animo di chi guarda, una pittura di gente seria, prudente e bene equi-

librata, che per tradizione ama la grazia delle forme e delle tinte e che, pel timore sempre del ridicolo, in cui incappano sovente i novatori, possiede un senso perfino eccessivo della misura?

Le opere mandate però stavolta da Francesco Gioli non sono tali da dare un' idea esatta e completa del non comune suo valore pittorico e della particolare fisonomia della sua arte. Assai pregevole è certo, per morbidezza di fattura e per sapiente armonia di luci e di tinte, il suo *Studio*, in cui un'ignuda figurina femminile spicca con tanta piacevole eleganza su d' una cortina azzurra illuminata dal sole, ma il suo paesaggio al tramonto, pur non essendo privo di una certa larghezza maestosa di visione, manca di solidità e di evidenza rappresentativa. È dunque non senza rimpianto che io rammento alcune delle tele esposte da Francesco Gioli lo scorso inverno a Firenze, tele che io avrei desiderato vedere invece qui a Venezia, come ad esempio *Nebbie*, *Fiori di campo* ed in particolar modo un minuscolo quadretto di squisita grazia decorativa, che lasciava intravedere dietro una riga di cardi una striscia di mare accesa dal sole.

Se mancano Ussi, Sorbi, Lessi, Cannicci, Cecconi, Corcos, Vinea, Gelli, Ciani, Panerai, Luigi Gioli e dieci altri, che mantengono con onore le tradizioni gloriose della pittura toscana, v'è invece a Venezia Michele Gordigiani, con una figura di ragazza mattiniera dinanzi allo specchio,

che non è certo tale da accrescere fama all'autore acclamato di tanti ritratti di un così abile virtuosismo di pennello; v'è Egisto Ferroni, col gruppo di una madre che bacia la sua figliuoletta, nel quale, ahimè! la parte tecnica non risponde alla delicatezza dell'ispirazione; v'è Arturo Faldi, con un grazioso quadretto di genere, *L' inverno in Toscana*, di una piacevolezza, che, per quell' insito mirabile senso della misura dei Toscani, sta sul confine estremo della leziosaggine senza cadervi; infine dei tre Tommasi — due fratelli ed un cugino, che l' identità del cognome ed una certa somiglianza della loro indole artistica fa abbastanza sovente confondere l' uno con l' altro — v' è Adolfo, con tre quadretti assai pregevoli: un ritratto, una marina al tramonto ed una scena di ovile, che io preferisco, perchè vi trovo una fedeltà al vero, una semplicità efficace di fattura ed una giustezza d' impressione, che mi fanno ripensare agli Olandesi.

Due giovani pittori toscani, che mi paiono poi meritevoli di una speciale menzione per una lodevole, per quanto un po' incerta ricerca del nuovo e per un più acuto senso del moderno sono A. Paolo Antony ed Angiolo Torchi. Del primo vi è tutta una serie di piccole impressioni, che, se rimangono inosservate dalla maggioranza del pubblico, sia per il loro particolare carattere, sia perchè esposte in un corridoio di passaggio ed a metà bujo, richiamano però l' attenzione de-

gl' intendenti per l'efficacia, con cui, mercè due o tre macchie di colore e qualche sintetico tratto di matita o di pastello, sono evocati dei cantucci di città o di campagna. Del secondo non c'è che una minuscola scena di una piazza di Firenze nell'ora in cui s'accendono i lampioni a gas, ma in essa v'è una molto fine scala di toni grigi ed una squisita delicatezza di pennellata, che crea al Torchi una certa parentela estetica col rimpianto De Nittis.

I due più originali componenti del gruppo toscano sono senza contrasto Giovanni Fattori e Telemaco Signorini, giacchè entrambi posseggono quelle doti di vigoria e di audacia battagliera, che alla maggior parte dei loro compagni d'arte troppo sovente mancano.

Il Fattori ha esposto due tele, *La marca dei puledri in Maremma* ed *Il governo dei cavalli*, che non sono forse delle sue migliori, ma che fannosi subito riconoscere per la tecnica così personale e che rappresentano, ancora una volta, quei *butteri*, quei soldati e quei cavalli, che il suo pennello predilige e sa ritrarre con mirabile evidenza. Ecco un artista, un vero e forte artista, il quale non ricorre all'istantanee fotografiche, così false a volte nella verità di una visione che non è punto quella della pupilla umana, e riesce a produrre un' impressione di vita reale, come non ci daranno mai tanti bravi

giovani pittori, che, invece di educare i proprii occhi, contemplando con intelligente attenzione le scene che ad essi di continuo si presentano, gli spettacoli che sotto ai loro occhi di continuo si svolgono, girano le campagne con la macchinetta a tracolla e riportano a casa tutta una collezione di negative, con le quali poi faticosamente fabbricano i loro quadri.

Se il Fattori è più che altro un artista istintivo, che possiede il dono fortunato di una particolare originalità di visione e che lavora con una spontaneità e con una facilità quasi incoscienti, Telemaco Signorini invece è un artista dal cervello critico e sottile, che, nella ricerca ansiosa e nell' analisi appassionata d'ogni più nuova formula pittorica, ha serbato a sessanta anni l'odio per ogni sorta di accademie e l'ardimentosa e mai stanca combattività dei suoi anni giovanili allorquando faceva parte del gruppo dei *Macchiaiuoli.*

Egli, oltre ad un mediocre paesaggio ligure, ha mandato un quadretto intitolato *Mercato vecchio*, in cui ha fatto novella vigorosa pruova della sua ben nota bravura evocativa, presentandoci, con rara possanza di rappresentazione, un assai caratteristico cantuccio del vecchio quartiere centrale di Firenze, di recente distrutto dal piccone, coi suoi violenti contrasti di calde zone di sole e di fredde striscie d'ombra e col brulichio della variopinta folla plebea nell'angustia

delle sue viuzze, tutte piene di frutta, di pesci e di altre appetitose vettovaglie.

La maggior parte dei pittori bolognesi ed emiliani hanno studiato e vivono lontano dalle città che hanno dato loro i natali, sicchè, a confessarla schietta, se io ne fo un gruppo a parte è più per comodità di classifica e di enumerazione o per non sapere, per varii di loro, a quale gruppo riattaccarli, che perchè abbiano in realtà spiccati caratteri comuni.

Reso l'omaggio doveroso al venerando Alberto Pasini, che, non volendo mancare ad una festa dell' arte italiana, ha mandato uno dei suoi così vivaci e luminosi quadrettini di soggetto orientale, *Sosta di cavalieri siriaci*, voglio innanzi tutto parlare di Mario de Maria o di *Marius pictor*, siccome da qualche tempo suole romanticamente firmarsi, e voglio parlare di lui prima degli altri, perchè egli mi sembra un artista d'indole singolare, che interessa e seduce, anche quando presenta delle opere non riuscite che a metà, come è proprio il caso delle due di Venezia.

Sono già parecchi anni che io ho visto per la prima volta, in non so più quale delle annuali mostre della balda società *In Arte Libertas* di Roma, tre o quattro delle sue tele, con spiccati contrasti di luce e di ombra, con violenti colorazioni, con ingegnose e macabre bizzarrie di sog-

getto, e me ne è rimasta sempre un' impressione acuta e profonda. Varie volte poi l'ho sentito vivacemente accusare di mancanza di sincerità, di stranezza concertata, di smania peccaminosa di fare colpo sul pubblico con le sue paradossali visioni pittoriche, ed ho sempre trovato ingiuste tali accuse, giacchè sono convinto che egli sia perfettamente schietto nella produzione sua. Egli però è un artista aristocratico, raffinato, sottile, nel cui cervello ribollono strane fantasie e dinanzi ai cui occhi ogni cosa insolitamente trasfigurasi: è inutile dunque chiedergli che riproduca sulla tela ciò che non vede e come non sente, giacchè sarebbe l'eterno errore di coloro che pretendono dei fichi da un albero d'arance e delle pesche da un albero di susine.

Da qualche anno il De Maria si era tutto applicato a fissare sulla tela degli effetti di luna sulle tenebrose acque dei piccoli canali veneziani e sulle mura bigio-verdastre di vecchi palazzi a metà diruti. Ciò che vi era di paurosamente ambiguo in tali effetti soddisfaceva la sua fantasia, la quale sovente anzi compiacevasi d'aggravarli con funebri apparizioni di scheletri. Ma tra essi eravi una certa monotona identità di impressioni, che avrebbe finito con lo stancare il pubblico, tanto più che già qualche altro pittore li imitava con non comune abilità, sicchè egli, rinunziando ai miti e poetici effetti di luna, è passato d'un tratto agli abbacinanti effetti di sole.

Suggestionato da Decamps, un pittore che egli ha molto studiato ed amato, Mario de Maria ha dipinto due tele dalle tinte calde, *Motivo orientale* e *Paesi caldi d' Italia*, con cui si è sforzato di evocare il tragico bagliore solare dell'Oriente e del Mezzodì d'Italia. Vi è riuscito? No, e non poteva riuscirvi. Il tentativo del De Maria — per quanto doloroso sia il dirlo trattandosi di un artista di così vivido e simpatico ingegno — era basato sù di un errore e non poteva quindi che andare fallito: il sole non si fabbrica rimanendo fra le quattro pareti del proprio studio ed ispirandosi a questo od a quel glorioso maestro del pennello.

Se la progettata mostra retrospettiva dei paesisti francesi fosse avvenuta, il raffronto fra qualche tela originale del Decamps e queste due create a sua imitazione dal raffinato ed ingegnoso dilettantismo di Mario de Maria sarebbe riuscito non privo d' interesse ed anche abbastanza istruttivo. Non essendo avvenuta, esse rimangono due opere curiosamente scenografiche e con non comuni pregi di fattura laboriosa, quantunque non forse portata a giusto termine, ma affatto fallite perchè non sono nè abbastanza reali, nè abbastanza fantastiche.

Oh! quanto però io preferisco queste due quadri sbagliati, che mi rivelano un cervello che pensa ed una vera tempra d'artista a tanti altri superficialmente piacenti e tali da soddisfare il

proprio autore ed il pubblico, ma che altro non appalesano che la mercantile abilità di volgari manipolatori di tavolozza!

Un altro Bolognese che, come il De Maria, già da qualche tempo vive a Venezia è Augusto Sezanne, ma, malgrado che le due scenette veneziane *Acqua alta* e *Traghettando*, mi piacciano abbastanza per eleganza di taglio, per giustezza d'impressione e per gradevole intonazione complessiva di colore, è sempre e sopra tutto come squisito e delicato decoratore che io lo apprezzo. La mia mente, anche dinanzi ai due suoi graziosi quadretti, viaggia verso Bologna e vi ricerca la facciata del palazzo del *Canton dei fiori* e tante altre leggiadre e fantasiose creazioni da lui eseguite in varii castelli ed in varie case particolari, con la collaborazione preziosa d' Alfredo Tartarini, di Giovanni Casanova e sopra tutto d' Alfonso Rubbiani. Egli e questi così valorosi, così modesti e non abbastanza conosciuti suoi cooperatori posseggono, a parer mio, un concetto dell'avvenire dell'arte assai più giusto, assai più largo, assai più spregiudicato della maggior parte dei loro confratelli italiani.

Di pittori bolognesi ed emiliani, oltre ai già citati, non hanno esposto a Venezia, per quanto almeno io ricordo, che il Bruzzi, il Miti-Zanetti ed il Majani.

Stefano Bruzzi ha chiesto al cavalleresco protagonista del geniale romanzo di Cervantes il pretesto di dipingere con rara vigoria un gregge di pecore che fugge precipitosamente. Giuseppe Miti-Zanetti, oltre ad una dozzina di piccole e graziose acqueforti di soggetto veneziano e di fattura un po' leggiera e superficiale, ha mandato due paesaggi scenografici, *Alla foce della Piave* e *Nella malaria*, che a me piacciono assai poco. Infine Augusto Majani ha presentato, col titolo di *Sera d'estate*, un quadro abbastanza vasto, con una figura grande al vero di giovine donna, vestita di bianco e seduta su d'una panchina, la quale campeggia sul fondo turchino carico d'un cielo notturno stellato, ma vedovo di luna; in esso, anche più che in quelli già esposti a Roma ed a Firenze, il trentenne pittore bolognese dimostra un'originalità di visione ed un senso di poesia, che lasciano molto bene sperare pel suo avvenire artistico.

XVI.

I PITTORI ROMANI, NAPOLETANI E SICILIANI

Di pittori romani non più di una mezza dozzina sono intervenuti alla presente mostra. Eglino, del resto, come già ho avuto occasione di affermare, non posseggono alcun carattere comune, sia spirituale, sia formale, che li raggruppi, perchè una vera scuola pittorica romana non è esistita mai.

In questo piccolo drappello il primo posto, ancora una volta, spetta incontrastabilmente ad Antonio Mancini. Si discuta quanto si voglia su ciò che d' insolito e di bizzarro ha la personalissima sua tecnica pittorica; si trovi pure affatto inutile il doppio largo reticolato, che egli suole porre, da varii anni in qua, contemporaneamente sulla tela e sul modello per limitare volta per volta ad un dato quadrato di vero e di tela il suo lavoro; si riprovi anche il sistema bislacco di incastonare nella massa colorata pezzettini di vetro o di latta per ottenere certi effetti di luce che gli paiono irraggiungibili col

pennello; ma non si potrà mai negare il fascino grande che elevasi da qualunque cosa egli dipinga. Guardate le due mezze figure da lui esposte a Venezia, *Meditazione* ed *Il piccolo antiquario*, e subito rimarrete conquistati dalla rara vigoria plastica del complesso, dalla vita intensa che traspare dai volti così espressivi di quella vezzosa popolana e di quel malizioso monello, e sopra tutto dalla gioconda vivacità dei colori, perchè quella che si prova al cospetto di una tela di Antonio Mancini è un' impressione esclusivamente ma acutamente pittorica, è un' impressione sensualmente visiva.

Un giovine pittore che ha senza dubbio subìta l' influenza del Mancini — cosa assai naturale stante i rapporti di amicizia che a lui lo legano e stante in ispecie un' innegabile simiglianza di indole artistica — è Enrico Lionne, un Napoletano già da tempo divenuto Romano. Egli espone un ritratto di giovane signora, con un abito di raso nero dalle enormi maniche a righe bianche e nere, con un cappellino rosso ed un ombrellino parimenti rosso fra le mani, la quale campeggia sorridente fra mobili e cortine verdi e gialle. I colori sono dunque vivaci e quasi esacerbati nei loro contrasti violenti, e pure essi si armonizzano così bene da non offendere la vista, anzi in modo da riuscirle abbastanza gradevoli. Certo il Lionne è in progresso sul ritratto di *Gandolin*, esposto due anni fa a Roma, e dimo-

stra non soltanto di possedere pregevoli doti di colorista, ma di studiare con perspicace interesse quei così importanti problemi della luce e delle sue rifrazioni, che tanto preoccupano parecchi dei più arditi pittori moderni, e di ciò gli va data non piccola lode. Cerchi egli però, raffrenando il giovanile desiderio di dare prova del suo valore di colorista, di occuparsi, la prossima volta, un po' più della persona raffigurata sulla tela ed un po' meno della sua toletta, per quanto, lo riconosco, questa sia parte oltremodo importante in una signora elegante. Eviti poi di dipingere delle fogge di abiti, in cui il passaggiero ed esagerato capriccio della moda si afferma in forma troppo spiccata, in modo da renderle grottesche anche a breve distanza di tempo.

Un altro ritratto femminile lo ha mandato Edoardo Gioia: è il ritratto della propria moglie e, per quanto sia dipinto con amorosa pazienza ed indiscutibile sapienza di disegno, l'arbitraria distribuzione della luce, l'imitazione eccessiva dei modelli antichi ed un non so che di troppo piatto e levigato me lo rendono poco simpatico.

Una delle opere più delicate venute da Roma è una piccola tela di Enrico Coleman, il quale, quando non s' attarda a dipingere qualche austero paesaggio alpestre, compiacesi di chiedere

l'ispirazione a qualcuna delle ridenti favole della mitologia greca. Sono *Hircino e Rhoeas*, che egli ha stavolta evocati in una scena piena di deliziosa poesia nella sobrietà del colore e nell' arcaica eleganza della composizione.

Di G. Aristide Sartorio, che tante meritate simpatie aveva saputo acquistarsi all' esposizione veneziana del 1895 ed a quella più recente di Firenze, non vi sono invece che sei disegni di assai mediocre importanza, dei quali davvero pregevoli non mi paiono che le due piccole scene di campagna romana.

Mi è in compenso sembrato di scovrire la sua influenza, ed in forma assai giovevole, in un acquerello di Augusto Corelli, *Votata a Dio*, non esente del tutto dall'abituale sua leziosaggine, ma dipinto con amorosa cura e lodevole sopra tutto per l' espressione patetica della giovanile figura centrale e per certo pittoresco effetto di luce sull'aureo graticolato del fondo.

Poichè la Sicilia non è rappresentata che soltanto da Francesco Lojacono con due tele, *Ulivi saraceni* e *Nelumbium*, non prive di pregi, ma che nulla aggiungono alla sua fama, non mi rimane che a parlare dei pittori napoletani.

Se tutti provano un' amara delusione nel non trovare in questa mostra nulla di Michetti, anche la mancanza di Domenico Morelli è notata con vivo dispiacere. La sua influenza, che su di

una prima generazione fu prepotente e, volta a volta, giovevole o dannosa, perchè, se ne rinvigorì la tecnica, ne mortificò però assai sovente la spontaneità e ne raffrenò l' aspirazione segreta verso nuovi orizzonti artistici, è invece quasi nulla sulla più giovane falange di pittori meridionali. Ciò non pertanto, egli viene a buon diritto considerato come uno dei più autorevoli e più gloriosi capiscuola dell' arte nostra e la sua assenza da un' esposizione italiana è sempre altamente deplorevole.

Ma non soltanto Morelli e Michetti mancano a Venezia, ma quasi tutti i più noti pittori napoletani, da Palizzi a Dalbono, da Miola a Rossano, da Tofano a Francesco Mancini, da Esposito a Volpe, da Santoro a Monteforte, da Postiglione a Vetri, da De Sanctis a Migliaro, da Fabron a Farneti, non hanno risposto all' appello. Questa diserzione in massa da un campo, in cui si rivolge per sei mesi l'attenzione simpatica di tutta l' Italia non soltanto, ma anche del resto d' Europa, è stato un grave errore e non dovrebbe rinnovarsi da qui a due anni.

Non basterà però che nel 1899 i Napoletani accorrano numerosi, ma sarà necessario che si presentino con opere davvero importanti, le quali rivelino che eglino alfine si sono persuasi ad uscire dall' indolenza cerebrale, in cui, escluso il Michetti e due o tre altri, giacciono da anni ed anni, sciupando le naturali così vivaci loro

attitudini pittoriche, ripetendo sempre, con lievi modificazioni, un medesimo quadro che un giorno ottenne successo, trascurando o peggio ancora disdegnando i nuovi ideali d'arte e le importanti ricerche tecniche, tentate con maggiore o minore fortuna da ardimentosi artisti stranieri ed anche nostrani.

È come paesisti che si sono quasi esclusivamente presentati i pittori del Mezzogiorno, e, se nella tela, scialba di colore e muta di luce, che, col titolo di *Formiche*, ha esposto Vincenzo Caprile, tela che ci mostra tre o quattro figure di contadine che procedono a passi lenti oppresse dal peso di grossi fasci di legna, non si ritrovano nè la solita sua vigoria nè la solita sua piacevolezza di pennellata; se le scenette campestri a pastello di Giuseppe Casciaro, ad onta della morbidezza elegante della loro fattura, incominciano a risentire la maniera e fanno ripensare al motto di Gabriele d'Annunzio: *O rinnovarsi, o morire!* che dovrebbe servire di severo monito a tutti quei giovani artisti, i quali, così come il valoroso Leccese, ripetono di continuo, incoraggiati dal successo, gli stessi effetti e gli stessi motivi pittorici; se il quadretto di Eugenio Buono, assai giusto di impressione, e quello di Fulvio Tessitore, cosi gaio e fresco di colore, non hanno che un' abbastanza mediocre importanza artistica, quelli di

Attilio Pratella e di Alceste Campriani meritano proprio una particolare menzione.

I due piccoli paesaggi napoletani di visione panoramica e di velata gamma grigia del Pratella colpiscono subito per spiccata originalità di osservazione dal vero. Dei due è però in particolar modo notevole quello che rappresenta una strada del Vomero Vecchio, lungo la quale passa pesantemente sotto la pioggia un *omnibus* sgangherato. Mirabile è invero in esso la delicatezza di pennellata con cui il Pratella è riuscito a dare l' impressione di un'umida e caliginosa giornata di marzo.

In quanto ad Alceste Campriani, che è senza dubbio uno dei più vigorosi e perspicaci pittori di paese che possegga l'Italia e che di continuo rinnova l'ispirazione e la tecnica delle sue tele, egli, l' anno scorso, è andato a cercare nuove sensazioni d'arte nella Svezia e nella Danimarca e ne ha riportato tutta una serie pregevolissima di quadri grandi e piccoli, alla quale appunto appartiene il *Tramonto* esposto a Venezia. Esso, oltre all'imporre l'ammirazione per la giustezza dei valori, per la grande luminosità dell' ambiente, per la delicatezza di disegno e di colore del fondo, in cui scorgonsi dei gruppi d' alberi e delle casette, e pel taglio elegante di tutta la scena, in mezzo a cui mette una nota umana la graziosa figura di una contadinella che ritorna dal duro lavoro dei campi, c' interessa per

la medesima ragione a cui ho accennato parlando delle scene di Roma di Eilif Peterssen. Mentre, infatti, l'occhio del pittore norvegese ha in Italia cercato, cedendo alle sue abitudini estetiche, gli effetti ambigui del crepuscolo e delle giornate piovose, l'occhio invece del pittore italiano anche nei paesi nordici d'Europa si è in ispecie interessato alle radiose luminosità e si è innamorato, appena vistolo, di un effetto di sole al crepuscolo, in cui l'orbita dell'astro del giorno si raddoppia e s'infiamma per i densi vapori che salgono dalle umide estensioni di pianura del paese di Danimarca.

Anche napoletano di nascita, se non di studii e di vita, è quel Raffaele Mainella, i cui numerosi schizzi ed acquerelli, raccolti su due pareti di una speciale saletta, ottengono presso il pubblico un così vivo successo. Rappresentano tutti scene e tipi di Terra Santa, ma non è la Terra Santa grandiosamente tragica che ci hanno fatto intravedere le pagine così pittoresche ed efficaci del Visconte de Chateaubriand, di Pierre Loti e di Matilde Serao, ma una Terra Santa, che un acquerellista piacevole ed abile mette alla portata del gusto leziosetto delle damine che i cronisti mondani sogliono chiamare intellettuali, una Terra Santa graziosamente scenografica, la quale figurerebbe assai bene sul raso dei loro ventagli.

Ed ora che ho posto termine a questa ras-

segna delle opere italiane di pittura esposte a Venezia, mi sia concesso esprimere, ancora una volta, la speranza che queste ripetute e così ben riuscite mostre internazionali servano a scuotere i nostri artisti, troppi dei quali vivono in un peccaminoso torpore del cervello; che esse servano a spingerli per emulazione a nuove ricerche, a più ardite, più vaste, più originali concezioni, ad una visione più intensa, più profonda, più poetica di quella campagna che essi studiano e ritraggono — siccome lo rivela il numero sempre crescente delle scene di paese in ogni nuova mostra d'arte italiana — con grande trasporto e molta pazienza, ma senza riuscire che assai di rado a trasfondervi la loro anima commossa od a farne risaltare quella segreta affascinante poesia, che soltanto l'artista può esprimere, affermando così l'incommensurabile sua superiorità sul più abile ed ingegnoso dei fotografi.

XVII.

GLI SCULTORI ITALIANI

Il numero assai scarso di statue mandate a questa seconda mostra artistica di Venezia ci fa chiedere se sia proprio vera l'affermazione di coloro che sostengono essere i tempi moderni ostili alla scoltura. Ma il peggio è che, considerando la trentina di opere presentate da scultori italiani, se fra esse ne troviamo più d'una vigorosamente o delicatamente eseguita, non possiamo disconoscere che nel complesso, fatta eccezione per due o tre, esse attestino una povertà di pensiero, un' indolenza nella ricerca di nuove espressioni plastiche, un' incertezza d' indirizzo estetico, che abbiamo ahimè! accertate anche nelle altre recenti mostre d'arte italiana e che ancora una volta ci rendono tristi e pensierosi. Bisogna dunque credere che affatto illusorie siano state le speranze di una gloriosa rinascenza delle arti plastiche nella patria di Donatello, di Ghiberti e di Michelangelo, fatte nascere negli animi italiani una prima volta dai

trionfi ottenuti a Parigi, nel 1851, dal Vela, dal Duprè e dal Monteverde ed una seconda volta, nell'esposizione napoletana del 1876, da tutto un gruppo originale di statue vigorose ed ardite del Gemito, del D' Orsi, del Belliazzi, dell' Amendola e del Franceschi?

E pure no. Se la morte ha crudelmente falciato nel campo delle vivide speranze della scultura italiana; se la follia ha fulminato la più geniale tra esse; se più di uno di coloro, verso cui incoraggiante e lieto erasi rivolto il plauso del pubblico italiano, si è lasciato assalire da una colpevole pigrizia cerebrale o si è fatto persuadere, sia dagli urgenti bisogni della vita, sia da avidità di guadagno, a piegare il fervido ingegno ad una mercantile produzione di ritratti o di banali monumenti funerarii, abbiamo in compenso visto sorgere, in quest' ultimo decennio, un piccolo, ma baldo manipolo di giovani, i quali, con indole e tendenze molto diverse l'uno dall'altro, hanno già dato all'Italia varie opere di scultura degne d' ammirativa attenzione.

Fra costoro piacemi di qui rammentare, a titolo d' onore, Domenico Trentacoste, Filippo Cifariello, Leonardo Bistolfi e Paolo Troubetzkoy.

E della leggiadria e della snellezza graziosa dei bei corpi di donne o di efebi che è sopra tutto invaghito il Trentacoste; è l'intensità psicologica dell'espressione che egli in ispecie ri-

17

cerca, e tanto le une quanto l' altra egli riesce a riprodurre mirabilmente nel marmo.

Chi, avendole viste anche una sola volta nelle successive esposizioni artistiche di Venezia, di Torino e di Firenze, ha potuto più dimenticare l' ignudo corpo di fanciulla, così morbido, così elegante e così fremente di vita, a cui l'autore ha dato per titolo *La diseredata,* e le due teste così poeticamente soavi di *Pia dei Tolomei* e di *Ofelia* morta?

Una fisonomia affatto opposta presenta il Cifariello, il quale fra tutti i nostri giovani scultori è colui che ha ottenuto i più lusinghieri successi all'Estero ed ha acceso le più ardenti polemiche in Italia. Egli, tutto compreso dal desiderio di una plastica robusta e di un rude realismo, rinuncia sovente per essi ad ogni piacevolezza esteriore e, nella smania di far ben risaltare ogni nodo di muscoli, ogni sottile rete di vene, ogni punteggiatura di pori dell'epidermide, trascura quell'espressione psicologica e quell'attrattiva della figura in movimento, nelle quali pure è riposta la maggiore originalità della scultura moderna. Ma assai spesso egli dimostra tale bravura nella fedele e minuziosa riproduzione del vero, egli infonde tale mirabile vita nell'energiche creature del suo scalpello, egli sfoggia tale sapienza di vigorosa modellazione da imporsi anche a coloro che sono più ostili all'arte sua troppo poco spirituale.

Nel Bistolfi poi ciò che ci piace, ciò che c'in-

teressa, ciò che ci ammalia è la ricerca appassionata, benchè forse ancora incerta e tentennante, di una novissima arte scultoria che rispecchi la suggestiva spiritualità dell'ansiosa e tormentata anima moderna. A caratterizzare l'arte sua aristocratica possono valere assai bene i due bassirilievi, *Spose della morte* e *Pel sepolcro d'un giovine poeta,* da lui di recente esposti a Firenze e poi a Milano. Da entrambi elevasi, malgrado qualche insufficienza di plastica e qualche incertezza di stile, un alito di melanconica e nobile poesia, che conquide l'anima e che crea loro una lontana parentela estetica con alcune delle tele simboliche di Segantini.

Se tanto il Trentacoste, quanto il Cifariello ed il Bistolfi mancano a Venezia, vi è però il Troubetzkoy, con quattro opere in bronzo, le quali sono senza contrasto fra le più belle ed interessanti della sezione di scultura.

Paolo Troubetzkoy, che è sopra tutto un mirabile animalista ed un acuto studioso della fisonomia umana, piuttosto che pigramente arrestarsi alle tradizionali formule plastiche, si è posto fin dalle sue prime pruove a cercare con lodevole ardore qualcosa di affatto nuovo e moderno, proponendosi non soltanto di riprodurre con rara efficacia l'espressiva mobilità del volto, ma di dare quasi l'illusione del movimento.

Egli è dunque un novatore e come tale si è

creata una tecnica tutta sua, una tecnica d'impressionista della scultura, una tecnica insolita e che a primo colpo d' occhio appare bizzarra, ma da cui, come pur bisogna riconoscere dopo qualche minuto di contemplazione, le sue figure, umane o belluine che siano, traggono uno strano fremito di vita, giacchè esse, sotto l' insistenza dello sguardo, sembra d'un tratto che palpitino e si muovano. Quelle piattonate di stecca sul gesso, rabbiosamente piombanti l' una accanto all'altra e creanti una superficie tutta disuguale, a piani infiniti intercettantisi; quelle rugose superfici di marmo a pena sgrossate ed irte qua e là di sporgenze scabrose, contrastano fortemente con alcuni cantucci levigati e quasi con amore accarezzati dalla stecca o dallo scalpello, e producono quei contrasti di luce e di ombra che tanto contribuiscono a suggerire a chi guarda un' illusoria impressione di vita reale e di movimento.

Quattro, come ho già detto, sono le opere mandate dal Troubetzkoy ed ognuna differisce assai dall' altra per soggetto e per carattere. V' è un busto di giovane signora plasmato con sintetica larghezza di modellazione. V'è il gruppo di una bimba, che inginocchiata abbraccia e bacia una cagna pregna, di una mirabile evidenza di verità nell'unione della soavità carezzosa dell'infanzia con la tenerezza bonaria della bestia più affezionata all'uomo. V' è un piccolo ritratto a cavallo, in cui per mantenersi fedele al vero l'au-

tore non ha voluto alterare le proporzioni un po' disarmoniche fra il cavaliere e la bestia, che costui inforca con la disinvolta sicurezza del cavallerizzo esperto; ma esso, malgrado ciò, è mirabilmente evocativo e nell' insieme ed in ogni minuto particolare. V' è infine un progetto di monumento a Dante d' una concezione ardita e nuova, che fa ripensare al geniale scultore francese Auguste Rodin.

A proposito di questo progetto di monumento del Troubetzkoy, che ci mostra su di un alto masso rettangolare l' asciutta e severa figura del poeta ghibellino, chiusa in un lungo ed ampio mantello, ed in basso e tutt'intorno dei voli di angioli e dei gruppi e delle accigliate e feroci facce di dannati, ho sentito dire da varie di quelle persone che godono fama di autorevoli che essa è sì opera di un artista di non comune ingegno, ma che non è attuabile, sia perchè ideata con fantasia troppo sbrigliata, sia perchè presenta un insieme di linee di non abbastanza severa correttezza, sia perchè si allontana da ogni tradizione accademica. Ed è con simili balorde ragioni che, da quando l'Italia è ridivenuta una ed indipendente, sono stati ai pubblici concorsi rifiutati, fatta qualche rara eccezione, tutti i progetti concepiti con una certa geniale originalità. Perchè dunque sorprendersi che sulle piazze grandi e piccole del bel regno italico sia sorto tutto un rachitico, volgare,

odioso popolo di statue in marmo ed in bronzo? Permettetemi soltanto di far l'augurio che un bel giorno si costituisca una società sagacemente iconoclastica che riesca a farle buttare giù in omaggio all'arte e per dignità di patria.

Poichè mi trovo a parlare di monumenti, dirò qualcosa dei modelli in gesso che di due loro statue, le quali presto verranno inaugurate a Crevalcore ed a Pirano d'Istria, hanno esposto Enrico Barbèri ed Antonio dal Zotto.

Quella del valoroso e modesto scultore bolognese ci presenta Marcello Malpighi, l'illustre fondatore della moderna fisiologia, assiso gravemente in una specie di sedia curule e ravvolto nella sua toga dottorale. Essa non si raccomanda certo per originalità di trovata, ma è modellata con sapiente sobrietà ed è assai decorosa nell'atteggiamento grave della persona e nell'espressione pensosa e severa del volto.

Più ardita come concetto, ma meno efficace come risultato, parmi quella del Dal Zotto, che ha voluto raffigurare il Tartini nel momento che si prepara a tentare uno di quegli accordi stupendi che ne facevano il mago del violino. L'attimo psicologico voluto cogliere dallo scultore veneziano è troppo fugace in sè stesso per potere essere fissato nel marmo, sicchè la figura del violinista istriano ha assunto un non so che di teatrale nella posa e nella mobilità

ghignante della faccia, che viene per di più aggravato dal costume settecentesco.

Qualcosa di monumentale, sia per le sue colossali dimensioni, sia perchè l'evidente suo aspetto decorativo lo destina ad ornare una villa od un pubblico giardino, ha anche il gruppo d'una leonessa e dei suoi leoncini, con cui Diego Sarti ha riconfermato la sua non comune perizia di animalista. Eccessiva però nel suo carattere quasi umano appare l'espressione di timore e di ribrezzo del leoncino, che scorge un ragno sulla poderosa coscia della madre.

In quanto alla statua *La Fede*, eseguita, secondo ogni probabilità, per una qualche chiesa o per un qualche cimitero di villaggio, nulla si può immaginare di più convenzionale ed inespressivo, e mi sorprende proprio che l'abbia scolpita un artista del merito di Emilio Marsili e che per di più l'abbia creduta degna di figurare in una mostra internazionale d'arte. Fortuna che, quasi a farsi perdonare, il Marsili abbia, col titolo di *Età felice*, esposto eziandio il gruppo di due ridenti bimbe del popolo che scherzano insieme, gruppo pregevole per arguta osservazione del vero e per fattura disinvolta ed elegante, dinanzi a cui ci si ferma con piacere, perchè esso è riuscito grazioso senza punto cadere nel manierato, cosa abbastanza difficile così nella scultura come nella pittura di genere.

Quasi dirimpetto ai due lavori del Marsili

v'è un' opera di Urbano Nono, che per la mole e per il carattere tragico richiama subito lo sguardo del visitatore. Essa è ispirata dall'episodio biblico di quella *Raspha,* che rimase non so più quanto tempo a guardia dei cadaveri dei suoi figliuoli, crocefissi dai Gabaoniti, per impedire che venissero lacerati dalle fiere e dagli uccelli di rapina. La figura di Rashpa non manca di una certa efficacia d' espressione nella fissità degli occhi impietriti dal dolore e pur sempre vigilanti con ostinazione minacciosa sugli adorati cadaveri, ma la figura invece del macilento giovinetto sospeso per un braccio alla croce, piuttosto che produrci una macabra impressione di orrore, ci appare grottesca nel suo funebre acrobatismo. Del resto quest' opera del Nono, di fattura pazientemente minuziosa nei particolari, ma dura, inelegante e disarmonica, manca affatto di grandiosità, e ciò sopra tutto perchè, essendo formata di pezzi separati come se si trattasse di una scena di presepio e non già di un gruppo statuario, è priva di quell' unità plastica che in iscultura è così necessaria.

Al contrario del Sarti e del Nono, varii scultori hanno preferito mandare teste e busti, che, per le loro non ingombranti dimensioni e pel loro aspetto leggiadro, si prestano assai bene a decorare l'interno delle sempre più anguste case moderne, e dinanzi ad essi io ho visto

soffermarsi con viva compiacenza e con occhio desioso i visitatori, ma assai più spesso le visitatrici della mostra veneziana, sognanti forse per un momento di adornarne questo o quel cantuccio favorito dei loro salottini.

In questo gruppo di opere, che, pur mostrando evidente il desiderio di piacere al pubblico, non vengono però meno al rispetto dovuto all'arte, havvene più di una che merita di essere segnalata con lode. Ricorderò un busto in marmo di *Contadina di Gressoney* dello scultore piemontese Pietro Canonica, di una pensosa soavità di espressione fin troppo signorile per una contadina, di una squisita eleganza di linea nella caratteristica graziosità dell' acconciatura e di una morbidezza di plastica, che la rendono oltremodo gradevole all' occhio. Ricorderò una testa in bronzo di *Figlia dei campi*, che rivela nel giovane suo autore, il napoletano Oronzio Gargiulo, non soltanto un vigoroso modellatore ed un coscienzioso riproduttore del vero, ma anche un evocatore assai felice della vita della fisonomia umana, di quel non so che mercè cui un volto di donna o di uomo acquista il personale carattere psicologico, che lo fa distinguere da ogni altro. Ricorderò due teste, l' una di Achille Alberti, *Biondo era e bello e di gentile aspetto*, dall' espressione soavemente dolorosa, e l' altra di Bassano Danielli, *Casta*, dall'espressione invece estaticamente pura, entrambe le quali

risentono la giovevole influenza dell' ispirazione gentile e della plastica elegante di Domenico Trentacoste. Ricorderò infine un magistrale busto in bronzo di Francesco Jerace, *Mystica*, di cui soltanto non trovo giustificato il titolo, giacchè il volto della bella donna da lui effigiata nel bronzo è piuttosto duro e passionale; ed una ridente testa di fanciulla, anch' essa molto pregevole, del fratel suo Vincenzo.

Tre altre opere, che vanno eziandio comprese nella categoria della piccola scultura sono una figurina di fanciullo morente, *Fiore del deserto*, non priva di sentimento, ma di tecnica ancora incerta, di Alberto Ferrer; una bronzea figurina di dama pompeiana, *In attesa*, che nella sua vacuità accademica rappresenta abbastanza male Eugenio Maccagnani; ed una testa di vecchio, che è poi il ritratto del defunto professore Pompeo Molmenti, piena di espressione e modellata con non comune robustezza da Carlo Lorenzetti.

Mi sono riservato di parlare in ultimo di tre giovani scultori, Domenico Jollo, Cesare Reduzzi e Giuseppe Romagnoli, le cui opere meritano una menzione particolare, se non forse per novità ed arditezza d' invenzione, certo per sapienza di fattura.

Domenico Jollo non ha presentato che un frammento fuso in bronzo di una statua tuttora in gesso, anzi un frammento tagliato con non molto

buon gusto; ma che importa, poichè in quella testa emaciata di donna, che l'angoscia abbatte sulla spalla, poichè in quei tendini del gracile collo, che la sofferenza irrigidisce, sono resi con tanta intensità espressiva e con così mirabile plastica riproduzione del vero il dolore fisico, nonchè quello morale?

La statua marmorea di Cesare Reduzzi, intitolata *Fiore di vita*, ha una posa alquanto artificiosa ed è po' rigida nella parte inferiore, ma la linea generale è di una grande eleganza, ma pel giovanile corpo di donna passa quel fremito di vita, che così completamente manca alla gelida ed accademica *Eva* di Augusto Felici.

In quanto alla statuetta in bronzo di Giuseppe Romagnoli, *Ex natura Ars*, essa raffigura un ignudo garzoncello, coronato di pampini, che, in una posa piena di naturalezza nella sua grazia spontanea, tende l'orecchio per cogliere i mormorii vaghi della campagna e poi ripeterli, trasformati in accordi armoniosi, sul zufoletto che stringe nella mano destra. Questo piccolo bronzo di così delicata eleganza è un vero gioiello artistico; io però, pur ammirandolo moltissimo, non vorrei che il successo da esso ottenuto allontanasse il simpatico scultore bolognese dallo studio diretto di quella vita moderna, che egli ha già provato di saper osservare e riprodurre con mirabile schiettezza.

XVIII.

GLI SCULTORI STRANIERI

Se il numero degli scultori italiani intervenuti a questa seconda mostra artistica di Venezia è abbastanza diminuito in confronto alla prima, quella degli scultori stranieri è in compenso aumentato. Ciò non per tanto, anche fra gli stranieri, eccezione fatta pei Belgi, troppo grande è la sproporzione tra le opere di pittura e le opere di scultura. So bene che ne sono causa in gran parte le difficoltà e le spese per far viaggiare quest' ultime; ma non v'è eziandio contro di esse una certa sorda ostilità dei comitati organizzatori di questa come di altre mostre internazionali, rivelantesi sopra tutto nel deplorevole sistema, contro cui a ragione si è ribellato Enrico Panzacchi, di collocare le statue in modo da sembrare che esse non servano che come semplice decorazione d'ambiente e come riempitivo di spazio?

Il gruppo d'opere più importante, sia per quan-

tità sia per qualità, è, senza dubbio, quello mandato dal Belgio.

Charles Van der Stappen, uno dei più illustri maestri dell' arte plastica belga che noi avevamo appreso a stimare fin dal 1895 per la bella statua di *David* da lui generosamente donata al *Museo civico* di Venezia, ha esposto due opere assai suggestive e caratteristiche; ma al busto in gesso di *Sfinge*, dal volto di un'austerità quasi ieratica e dagli occhi pregni di mistero, io preferisco il bassorilievo in bronzo, *Il silenzio*, di poetica ispirazione e di delicatissima fattura.

Lo scultore però che di prim' acchito ci conquide con la sua franca originalità e con la sua sana vigoria è quel Constantin Meunier, che già da una decina d' anni ha consacrato tutta la sua varia possente attività artistica ad evocare sulla tela o nel bronzo le laboriose popolazioni operaie del suo paese. Quanto carattere e che robustezza di tecnica in quel suo busto d' espressione così maschiamente energica e risoluta di *Scaricatore d' Anversa* ! Ma quello che a me sembra un vero piccolo capolavoro è la sua bronzea statuetta di *Falciatore*, immobilizzato in una posa così vera e caratteristica e presentante una così pura linea scultoria, tanto che non mi periterei punto d' affermare che essa è la più sincera, robusta e bella opera di scultura di tutta l' esposizione.

Di Charles Samuel trovo molto seducente una testina in marmo di vezzosa e gioconda fanciulla, sorridente sotto la graziosa cuffietta all'uso fiammingo. Antipatico e manierato mi pare invece il minuscolo gruppo in bronzo, che il pittore e scultore Hippolyte Le Roy ha intitolato *Tirannia di bambini.*

In quanto a Guillaume Charlier ed a Pierre Braecke, entrambi ricercano sopra tutto l'intensità psicologica ed entrambi riescono ad ottenere una non comune efficacia d'espressione; ma, per quanto pregevoli siano le due opere del primo, *La Croce* ed *Inquietudine materna*, non prive però di una certa sgradevole durezza di linee, quella davvero magistrale del secondo, *Il perdono*, le supera di gran lunga.

Mirabile è invero la vita che v'è in quell'angoscioso gruppo di figlia e di madre; mirabile è la potenza di commozione che elevasi da quelle due figure femminili, delle quali la più giovine, scarna e lacera, si è prostrata ai piedi dell'altra, già all'occaso della vita, che stende le braccia tremanti per sollevarla e stringersela sul cuore, in un lungo amplesso di tenerezza e di perdono!

Anche i Tedeschi hanno mandato varie opere, ma esse, a dire il vero, sono di assai mediocre importanza.

Tanto il gruppo in terracotta colorata di Nicolaus Geiger, *Dopo il peccato*, quanto le due

bronzee statuette terzine di Hermann Hahn, che ci presentano anche esse gl'ignudi nostri primi progenitori, ma sorridenti però e direi quasi civettuoli, appartengono indiscutibilmente a quella sculture minuscola, manierata e leziosa, la quale, piuttosto che di figurare nelle sale di un'esposizione d'arte, sarebbero degne di occhieggiare il viandante denaroso dalle vetrine di una qualche elegante bottega di chincagliere.

Alquanto leziose sono eziandio la leggiadra *Testa di donna* in marmo, dai capelli e dalle pupille annerite e dalle labbra leggermente arrossate, esposta da Max Klein ed il busto femminile in bronzo, *Rosa mystica*, di Heinrich Waderé. Però l' opera del Klein ed anche più l'opera del Waderé d'una elegante delicatezza di fattura nell' imitazione dei maestri italiani del Quattrocento, posseggono un innegabile fascino d' arte.

I due scultori tedeschi che rivelano un'indole più robusta ed interessante sono Josef Flossmann e Karl Seffner. Del primo vi sono quattro altirilievi colorati, raffiguranti *Gli Evangelisti*, che, nella ruvidezza brutale della modellazione e nella colorazione violenta, non mancano punto di carattere. Del secondo v' è un busto del Professor Wiedeman, in cui il marmo, lavorato con minuziosità paziente e ricoverto da una lieve patina rosea, tenta di dare l' illusione del vero e sino ad un certo punto vi riesce.

Come vedesi, in Germania l' uso rinnovato dagli antichi, dopo secoli di abbandono, di adoperare la colorazione anche nella scultura, si va sempre più allargando. Ora, dinanzi a queste varie opere plastiche, più o meno ingegnosamente colorate, si presenta il quesito se l'esempio sia da seguirsi in Italia.

In massima, io penso che quest' innovazione non vada punto respinta, ma credo però che nel metterla in pratica bisognerà aver molto tatto e che non si dovrà farlo soltanto per seguire una nuova moda, producendo opere ibride e bastarde. Se tale processo si adopera sul marmo, conviene farlo, così come ha mostrato il Gérôme, con sagace discrezione, giacchè vi si è spinti più da un desiderio decorativo di aggiungere la grazia del colore all'evidenza della plastica che dalla persuasione di potersi maggiormente approssimare al vero. A ben considerare, infatti, dal busto del Seffner, più che l' impressione schietta del vero, si ha quella alquanto paurosa delle statue di cera.

D' altra parte quegli scultori, che cercano con ansia nuove vie ed aspirano a riprodurre con maggiore efficacia di quanto sia concesso dalle antiche rigorose leggi dell'arte loro i soggetti di mondana eleganza moderna, potranno, combinando alla plastica la pittura, sperare di attuare alfine il loro sogno. Eglino però dovranno rinunciare al marmo, giacchè la gelida e levigata

lucentezza di esso è disadatta a riprodurre la raffinata e nervosa bellezza e le bizzarre complicazioni d'abbigliamento della donna dei nostri giorni. Rinunziando al marmo e non sopportando il bronzo colorazione, a quale materia debbono essi ricorrere? L'Huÿsmans consiglia il legno, ma io credo di gran lunga preferibile, per la sua malleabilità, la terracotta, malgrado riconosca che essa sia fin troppo fragile.

Un bizzarro esperimento in tale ordine di tentativi modernisti lo fece parecchi anni fa il Degas di cui ho già parlato in questo volume come di uno dei più geniali pittori impressionisti. In una delle periodiche mostre degli *Indipendenti*, egli espose una strana statuetta di cera, che rappresentava una ballerina quattordicenne, plasmando la quale, erasi servito di un metodo già adoperato da qualche antico artista spagnuolo, pur rendendolo, mercè l'originalità del proprio ingegno, affatto moderno ed affatto personale. A simiglianza di certe madonne dipinte e vestite, a simiglianza del Cristo della cattedrale di Burgos i cui capelli sono veri capelli, le spine sono vere spine, la fascia che cinge i fianchi è di vera stoffa, la ballerina del Degas aveva vere gonne, un vero corpetto, veri nastri, veri capelli. La curiosa ed ardita statuetta suscitò vive discussioni nel campo dell'arte, ma, per quanto almeno io so, nè il Degas ha rinnovato il suo tentativo, nè ha trovato imitatori.

Ed è bene che sia stato così, perchè oltre che la cera è troppo poco consistente e duratura, oltre che essa dà un'agghiacciante impressione di cadavere imbalsamato, il metodo di compire la statua con capelli, vesti e nastri veri, può una volta, adoperato da un artista dell'eccezionale valore del Degas, produrre un'opera interessante nella sua ardimentosa bizzarria, ma non è in sè stesso che un modo abbastanza ciarlatanesco d'accostarsi alla realtà.

Concludendo, ciò che appare evidente è che in tali tentativi, per evitare la grossolanità o la goffaggine, bisogna procedere con prudente accortezza, con insito e sicuro buon gusto e con almeno un granellino di genialità nel cervello, sicchè quindi l'arrischiarvisi non è da tutti.

Passando dai Tedeschi ai Russi, c'è molto poco da ammirare. Ed infatti, di Léopold Bernstamm, del quale ricordavo con compiacenza un assai espressivo busto di Renan, v'è un gruppetto in bronzo di *Gesù e l'Adultera* di una leziosa freddezza accademica, e d'Ilja Günzbourg, oltre ad un busto di Tolstoi, che non manca d'una certa vigoria espressiva nell'eccessiva rudezza della fattura, v'è un mediocre ritratto in bronzo del pittore Weredschagin, che assai somiglia come posa e coma dimensione a quel piccolo capolavoro del nostro povero Gemito che è il

ritratto di Meissonier, ma che non è certo destinato a farlo dimenticare.

Tanto l'America quanto l'Inghilterra non sono rappresentate a Venezia che da un solo scultore: la prima da Frederic Mac-Monnies, la seconda da George Frampton.

Se del Mac-Monnies mi ha impressionato molto poco la statua di Shakspeare d'una fredda e pomposa eleganza decorativa, confesso invece, che mi sono arrestato con interesse dinanzi alla sua *Baccante*, giacchè assai bene espressa è sul volto di lei l'eccitata giocondità del vino ed assai indovinato è il movimento ditirambico del bel corpo giovanile. Peccato che il fantolino, ch'ella tiene seduto, con incuria non certo materna, sul braccio sinistro, sia un mostricciattolo, un aborto, un ranocchio, che presto mi ha persuaso a volgere altrove lo sguardo!

In quanto al Frampton, ch'è forse il più originale dei giovani scultori inglesi e nella cui arte si sente diretta l' influenza del Preraffaelismo, egli, nel suo gruppo di bronzo argentato *Madre e figlio*, non soltanto è riuscito a trovare una linea scultoria nuova nella sua squisita delicatezza, ma ha saputo mirabilmente rendere la gentile tenerezza del sentimento materno.

Ma molto più caratteristico è il bassorilievo, intitolato *I miei pensieri sono i miei figli*, il quale ci mostra in alto una severa figura di donna, coronata di raggi, che stringe al seno i

suoi bimbi, ed un po' più in basso una snella figura di fanciulla, a metà ignuda, che tiene nella destra mano un ramo di gigli. È in questa poetica figurazione allegorica che appare in tutta la sua malìa il suggestivo simbolismo dell'arte aristocratica del valoroso scultore inglese.

Lo so bene che a questa di Frampton può muoversi il rimprovero di essere scultura troppo letteraria come concetto e troppo pittorica come fattura; ma tale straripare di un'arte in un'altra non è forse uno dei caratteri più spiccati dell'estetica moderna, e non sono forse così in letteratura come in pittura, malgrado il borbottare dei parrucconi, dovute ad esso le opere più originali e più tipiche del nostro secolo? E, d'altra parte, poichè l'eccellenza della statuaria greca, che rispondeva mirabilmente alle tendenze, ai bisogni, alle visioni di un'età e di un popolo, non appare superabile e neppure eguagliabile, non è forse lodevole il tentativo di rinnovare e di ringiovanire la scultura, ravvicinandola alla pittura ed alla letteratura, come già, ai tempi gloriosi della Rinascenza, fece il Ghiberti con le paradisiache porte del Battistero di Firenze? Ed a questo salutare avvicinamento nessuna forma prestasi meglio del bassorilievo, ed esso giova eziandio a quel risveglio delle arti decorative ed applicate all' industria, che già da varii anni va affermandosi in Francia, in Belgio e sopra tutto in Inghilterra ed a cui

io auguro che, con più o meno ardore, vogliansi consacrare anche in Italia, tutti quegli artisti valorosi, spregiudicati e novatori, i quali intendono come l'arte sia un continuo divenire, un continuo succedersi e rinnovarsi di nuove forme e di nuove visioni.

La Francia infine è rappresentata de Emanuel Frémiet, da Désiré Ringel e da Auguste Rodin.

Del Frémiet vi sono due piccoli bronzi, *Fantini a cavallo* e *La S.t Hubert*, l'uno argentato e l'altro dorato, i quali pur riconfermando la sua perizia grande nel riprodurre in bronzo le sagome eleganti e nervose dei cavalli di puro sangue, hanno nell'insieme qualcosa di mercantile che dispiace e che ci fa ripensare con rimpianto all'ardito e vigoroso gruppo da lui esposto nel 1895, *Gorilla che ruba una donna.*

Dei tre lavori mandati dal Ringel, un Francese nato ad Illzach, parmi sopra tutto interessante la statuetta in terracotta colorata che egli ha intitolato: *La Marcia di Rakoczy.* In essa vi è vita, vi è movimento, vi è carattere, e dei parecchi tentativi di policromia delle materie plastiche da me visti parmi sia il più completo ed il più riuscito.

In quanto ad Auguste Rodin, egli non ha mandato che cinque piccoli bozzetti in gesso. Tre di essi, *Ugolino, Gruppo d' uomo e donna, Ombra che si tiene il piede*, credo che dovranno

servire per quella dantesca porta dell' Inferno di così possente ed epica concezione, intorno a cui da più di un lustro lavora con appassionata tenacia. Il quarto invece è uno schizzo per quel monumento a Victor Hugo, in cui, così come Canova fece per Napoleone, egli ha osato presentare nudo il grande poeta.

Non sono che piccoli bozzetti in gesso questi di Rodin, ma vi è tale energia plastica nella loro voluta incompiutezza, vi è nei corpi aggrovigliati che in essi intravedonsi tale esasperazione di vita nervosa e muscolare sotto il morso di un qualche acuto dolore morale o di un qualche enorme appetito bestiale o di tutti due insieme, che si rimane dinanzi ad essi ammirati e pensosi ed alla mente riluce d'un tratto, come spontaneo confronto, il nome glorioso di Michelangelo.

XIX.

L'ARTE GIAPPONESE

Le tre collezioni che formano la sezione giapponese della mostra di Venezia, cioè la raccolta Seeger, la raccoltà Fè d'Ostiani e la scelta di lavori moderni della Società degli artisti giapponesi *(Nippon Bigiutsu Kyokuai)* sono in complesso abbastanza interessanti, ma non riescono a dare che una ben pallida idea della meravigliosa arte dell' Estremo Oriente, che, quasi ancora del tutto ignota in Italia, possiede così fervidi ammiratori in Francia, in Inghilterra, in Germania e negli Stati Uniti d'America.

D' altra parte il senso di freddezza alquanto disdegnosa dimostrata dal nostro pubblico a riguardo di dette collezioni e la delusione a cui più di un giornalista ha accennato sono dipesi dal fatto che l' arte giapponese, appunto per lo spiccato carattere di originalità che ne costituisce uno dei meriti maggiori, non può di primo acchito essere gustata appieno ed essere apprezzata in tutta la sua importanza. Bisogna

familiarizzarsi a poco a poco con essa; bisogna spogliarsi dei ristrettivi criterii estetici dell'arte occidentale, e bisogna, ad evitare giudicii ingiusti e temerarii, sapersi mettere, per quanto più si può, dallo speciale punto di vista di un popolo, che ha un senso artistico eccezionalmente sviluppato, ma le cui attitudini all'astrazione sono tutt'affatto nulle e che quindi non possiede, come noi, un'arte idealizzata, un'arte pura separata dagli usi e dalle necessità della vita; di un popolo che ha un occhio sensibile alle più squisite delicature di colore e che, in conseguenza, nelle opere d'arte come negli spettacoli teatrali, ricerca sovra tutto un'intensa e sottile voluttà della pupilla.

È questo delicatissimo senso del colore che ha fatto sì che i Giapponesi abbiano, siccome giustamente osserva il Duret, saputo trovare, nei ricami, nelle stoffe, nelle ceramiche, combinazioni di toni e raffinatezze di sfumature addirittura sbalorditorie; che ha fatto sì, che adoperando materie le quali sembrano ribelli alle differenze di colore, come il bronzo, abbiano inventato patine e leghe così svariate da permettere loro di ottenere fondi di tutte le gradazioni di tinte; che ha fatto sì che essi abbiano avuto l'idea bizzarra ed ardita d'incrostare, sia gli oggetti di metallo, come ad esempio le impugnature delle sciabole, sia i loro piccoli mobili e le scatole di lacca, di tutte le materie

suscettibili di luccicore, come l' oro, l' argento, l' avorio, il corallo, la madreperla.

E se i Giapponesi possono essere stati a buon diritto proclamati i primi decoratori del mondo è per questo eccezionale senso del colore. Lo debbono però anche alla mirabile maestria di sintesi visiva, con la quale d' ogni oggetto che vogliono ritrarre essi colgono i pochi tratti essenziali e rivelatori; nonchè alla spiccata ripugnanza che hanno sempre avuta per quella sistematica simmetria sovraneggiante nell' arte occidentale, ripugnanza, che, pur mantenendoli più fedeli alla natura, lascia maggiore libertà alla loro fantasia, capricciosa spesso, ma non trasgredente mai le leggi di un buon gusto, che posseggono, direi quasi per istinto.

A far intendere, per quanto in modo assai vago ed incompleto, le successive evoluzioni della pittura nipponica possono valere la sessantina di *kakemoni* e di *makimoni* *, raccolti dal conte Fè d'Ostiani durante la sua lunga permanenza in Giappone.

La cassa in legno, che conteneva tale colle-

* Si chiama in Giappone *kakemono* (letteralmente: *cosa che si appende*) una pittura su seta, su tela o su carta, incorniciata di strisce policrome di stoffa, che viene avvoltolata intorno ad un bastone di pino dalle estremità d' avorio o di lacca. Il *makimono* è invece un rotolo più piccolo che svolgesi nel senso della larghezza.

zione, giunta troppo tardi ed in assai cattivo stato, fu posta in un cantuccio recondito e lì rimase a dormire durante i due primi mesi dell'esposizione. Ma un bel giorno il Fradeletto ordinò di aprire la cassa e svolti, insieme con qualche altro componente della Commissione e con Moriyoshi Naganuma, il solerte e valoroso rappresentante della Società artistica giapponese, l'uno dopo l'altro, i rotoli grandi e piccoli che essa conteneva, ne fece una scelta, la quale, per un cumulo di circostanze, non doveva venire esposta al pubblico che soltanto nei primi giorni di settembre.

Io, per mio conto, non ho visto questa collezione che una sola volta ed assai fuggevolmente, sicchè mi riuscirebbe impossibile il dare su di essa non dico un giudizio definitivo ma neppure molto esatto, tanto più che abbastanza spesso si presenta la grave questione dell'autenticità, sempre difficile a risolversi, difficilissima nel caso presente per un Europeo, anche se costui abbia nella materia una certa competenza. Mi accontenterò quindi di segnalare alcuni di questi *kakemoni* o *makimoni*, che mi sono parsi più belli e più caratteristici a primo colpo d'occhio, a seconda del periodo e della scuola a cui appartengono.

Per quanto le origini della pittura giapponese rimangano tuttora avvolte da un'assai fitta

nebbia, gli storici di essa si accordano nello stabilire che la prima forma ne fu religiosa e che corrispose all' introduzione nel Nippon di quel Buddismo, del quale uno scrittore dell' Estremo Oriente ha detto che riempì lo spirito giapponese di grandi concezioni ed elevò il pensiero del popolo. Di questa scuola, il cui più illustre rappresentante fu Kosè Kanaoka, pittore e poeta di Corte dell' XI secolo, sonovi nella collezione del conte Fè d' Ostiani due esemplari abbastanza tipici, l' uno che rappresenta *Budda* e l' altro, con un gran numero di figurine, *La morte di Budda*. In essi, come caratteri salienti, osservansi una convenzionale e rituale identità d' espressione nei volti e di atteggiamenti nelle figure, un' opulenta profusione d' ornamentazioni sulle vesti e negli accessorii ed un' abbastanza spiccata rassomiglianza con le antiche pitture indiane.

Ma la pittura giapponese non assunse un largo sviluppo e non acquistò un reale valore artistico che dopo il XIII secolo, allorquando venne fondata da Tsunetaka una nuova scuola di pittura, lontana dall'aridità e dal formalismo tradizionali dell' arte buddistica. Tale scuola, che venne chiamata di *Tosa* ed ebbe fra i più valorosi campioni Mitsunobi, Mitsuoki e Mitsuyoshi, corrisponde meglio d' ogni altra al gusto aristocratico del proprio paese e ne rappresenta in certo modo lo stile ufficiale. Nulla essa deve all'in-

fluenza cinese e si distingue per la brillante vivacità del colorito, per la spiccata predilezione pei fondi d'oro, per l'elegante delicatezza del disegno e per la minuziosità un po' leziosa della fattura, una minuziosità da miniaturisti. I soggetti essa li presceglie nella storia e nella vita pomposa della Corte imperiale e dei grandi feudatarii.

La scuola rivale fu quella che si chiamò *Scuola di Kano* e che, fondata nel XV secolo da Kano Massanobu, diveniva in particolar modo famosa col figlio di lui, Kano Motonobu. Essa procede, nei suoi caratteri generali, dalla pittura cinese, di cui in più parti riproduce la tecnica, ed è la scuola del bianco e del nero, dell'esecuzione calligrafica — giacchè in Cina ed in Giappone la calligrafia non è che una specie di pittura — a rapidi e franchi colpi di pennello di una bravura che spesso diviene maniera.

Accanto a queste due scuole rivali, durate fino al principio del nostro secolo, e le quali, appartenendo ad un'estetica aristocratica, erano destinate ad isterilirsi nelle formule classiche o nelle troppo sapienti abilità tecniche, nasceva una terza scuola, più libera e spontanea nel suo impressionismo sintetico e che nel Seicento veniva resa gloriosa da Korin, uno dei più forti e personali pittori dell'Estremo Oriente.

Quasi contemporaneamente sorgeva la *Scuola volgare*, la quale, con criterii affatto realistici,

si dedicava in particolar modo a ritrarre la vita delle strade, dei teatri, degli interni delle abitazioni, nei suoi più svariati, nei suoi più intimi, nei suoi più spontanei aspetti, a ritrarre infine i molteplici spettacoli di quella quotidiana vita di tutto un popolo, che fin'allora era stata tenuta a disdegno dagli artisti giapponesi. Iniziatore ne fu Matahei, vissuto nel Seicento, suo propagatore fu Moronobu, ma Utamaro, Hokusai ed in certo modo il paesista Hiroshighè furono coloro che ne affermarono la preeccellenza.

Di queste varie scuole trovasi nella collezione Fè d' Ostiani più d' un' opera pregevole, ma fra esse mi piace in ispecie di rammentare i *kakemoni* di Moronobu, Shesshiu e Tsunenobu, che raffigurano fiori od uccelli, pur lasciando tutta la responsabilità delle attribuzioni al compilatore del piccolo catalogo.

Però la *Scuola Volgare* affermò sopra tutto la sua valentia nelle stampe a colori, così caratteristiche e così affascinanti nella loro visione pittoresca e naturalistica degli uomini e delle bestie, nonchè del mobile scenario della natura, e di esse purtroppo nessun campione trovasi a Venezia. Di ciò, a dire il vero, nella mia antica passione per l' arte nipponica, io sono dispiacente anche più forse che della mancanza di un complesso di opere, davvero vigorose e caratteristiche, dei maggiori maestri della pittura giap-

ponese, da Korin a Hokusai, da Utamaro a Hiroshighè *.

L'altra raccolta, assai cortesemente prestata dal signor Ernest Seeger di Berlino, uno dei più intelligenti amatori d'arte e collezionisti della Germania, ci appalesa il carattere essenziale dell'arte giapponese, cioè l'applicazione dell'arte a tutti gli oggetti di uso comune, in modo che, al contrario di ciò che avviene in Europa, non vi sia alcun distacco spiccato di merito, non vi sia alcuna distinzione di stima fra arti maggiori ed arti minori, fra arte pura ed arte decorativa. Accade quindi abbastanza spesso che quello che all'occhio inesperto dell'Europeo appare semplicemente come un ninnolo grazioso sia invece una vera e squisita opera d'arte, tale da venire, a buon diritto, stimata nell'Estremo Oriente quanto ed anche più di un *kakemono* dovuto ad illustre pennello.

Dipinti e ricami nella raccolta Seeger non ve ne sono, ma vi sono sculture, vi sono lavori d'intaglio e di cesellature, vi sono lacche, vi sono smalti, vi sono ceramiche di rara bellezza.

---

* Chi voglia avere un'idea più completa e particolareggiata della pittura nipponica ed in genere di tutta l'arte in Giappone può consultare un mio libriccino, edito qualche anno fa dal Roux di Torino, *L'arte dell'Estremo Oriente* o, assai meglio, le dotte e voluminose opere di Louis Gonse e di William Anderson.

La scultura in Giappone ha avuto ed ha tuttora molteplici espressioni ed esercitasi così sul legno, come sull' avorio, come sul bronzo, sul ferro e sulle più varie specie di metallo, ma giammai sul marmo, che manca nell'arcipelago nipponico, ed assai di rado su altra materia lapidea. La scultura di grandi dimensioni ha un carattere essenzialmente ieratico e risale a tempi remoti, difatti il colossale Budda in bronzo di Nara, che è la più alta statua di bronzo del mondo, giacchè misura nientemeno che 26 metri di altezza — ciò che dimostra che l' arte giapponese non è poi soltanto un'arte da miopi, siccome sostengono i suoi detrattori — venne fusa nell' anno 739 della nostra era. Dove però più vivace ed originale si afferma l'indole squisita degli scultori e cesellatori del Nippon è negli oggetti di modeste proporzioni e che noialtri Europei chiameremmo di arte industriale, come, per esempio, nei pettini, nei manichi dei ventagli, nei vasi di fiori, in quelle pipette, fatte per solito di argento o di un pezzo di bambù con le due estremità d' argento che i Giapponesi, siano uomini siano donne, hanno di continuo fra le labbra, nei loro astucci, nelle scatole da medicine ed in tanti piccoli oggetti d' uso giornaliero. Per fabbricare questi minuti oggetti, eglino adoperano le più svariate materie, sposandole spesso le une alle altre e lavorandovi lungamente e pazientemente attorno per raffigurarvi

animali, fiori, personaggi, leggende, scene della vita quotidiana, mutando all' infinito, con fantasia inesauribile e volentieri umoristica, soggetti ed atteggiamenti. Ma laddove si trovano veri capilavori di cesello, degni proprio di Benvenuto Cellini, è fra quei *netsukè*, tanto ricercati dai collezionisti. Essi sono piccole sculture per solito in avorio od in legno, forate da due buchi, per i quali passa un cordoncino di seta, che serve a rattenere alla cintura la scatola delle medicine, la scatola del tabacco e l'astuccio della pipa, tre cose che ogni buon Giapponese porta sempre con sè. Assai simili ai *netsukè* sono gli *okimoni*, che però non servono a nessun uso pratico, essendo semplici gingilli d' arte.

Meravigliose sono altresì le cesellature delle impugnature delle sciabole e dei foderi dei piccoli pugnali che le accompagnano, non soltanto per gl' infiniti motivi d' ornamentazione saputi dai raffinati artisti chiedere al mondo visibile, nonchè al mondo fantastico, non soltanto per le squisite armonie di tinte delle damaschinature e delle intarsiature di metalli e leghe svariate, ma anche e sopra tutto per la sapiente ingegnosità che ci vuole per costringere le loro artistiche concezioni in una sempre uguale forma ovale ed in uno spazio non più grande della palma della mano.

Di sculture un po' grandi, le quali però non

superano un metro d'altezza, non vi sono nella raccolta Seeger che un avvoltoio di assai robusta fattura, due cavalli bardati e due tori con sulla schiena curiose figurine di bambini che suonano: sono tutte opere in bronzo e tutte mirabili per l'eccellenza della fusione e per la loro bella patina scura.

La parte più importante della collezione è formata però da *netsukè*, da *okimoni* e da antiche else di sciabola.

Fra i lavori in avorio, rammento come una vera piccola meraviglia d'arte un gruppo di topolini di tale leggiadra fattura minuziosa, di tale sapiente fedeltà al vero, di tale decorativo gusto di aggruppamento che ben si comprende come da tanti finissimi intenditori siano i Giapponesi stati proclamati insuperabili nella riproduzione plastica o pittorica del mondo animale e come anche di recente Corrado Ricci, giudice in fatto d'arte dotto, acuto e punto avventato, abbia potuto scrivere, con assoluta convinzione, che per vedere cose altrettanto belle nell' arte nostra bisogna fermarsi d'innanzi agli ornati di bronzo che Lorenzo Ghiberti ha fatto sulle porte del battistero di Firenze, giacchè ogni altro confronto sarebbe vano, sia rispetto alla *vita*, sia rispetto all' esecuzione.

A convincersi sempre più della perspicace sincerità di osservazione, della perizia paziente di tecnica e dello squisito senso d'arte con cui gli

animali sono dai Giapponesi riprodotti in tutta l'efficacia di una posa o di un movimento rivelante l'indole speciale di ciascuno di essi, e come con l'avorio o col legno possansi raccontare le farse o le tragedie della loro esistenza, io raccomando di guardare con particolare attenzione l'*okimono* che ci mostra una scimmia, la quale sforzasi di strappare una sua compagna dalla stretta mortifera dei tentacoli di una mostruosa piovra.

Se nelle statue in bronzo ed in legno di una certa grandezza si può agli artisti del Nippon rimproverare, come hanno fatto il Gonse ed altri, qualche insufficienza nel trattare la figura umana, specie nell'alquanto trascurato disegno delle mani e dei piedi, invece nelle minuscole figure e nei piccoli gruppi in avorio v'è sempre una rara grazia d'insieme accoppiata ad un'arguta malizia di caricaturista o ad una vivace fantasia, scivolante a volte nel macabro, che ci diverte e c'interessa, come ci accade, ad esempio, per quella barca, in cui tutta una famiglia della borghesia di Yeddo o di Yokohama assiste, placida e sorridente, alle bizzarrie acrobatiche di uno scimmiotto, od anche per quell'uomo panciuto ed a metà ignudo, che ride sgangheratamente, turandosi le orecchie, dopo aver battuto con un grosso martello il *tam-tam*, accanto a cui se ne sta accosciato.

In quanto alle else di sciabola, ve n'è tutta

una mirabile scelta, tale da accontentare i più svariati gusti. Ve ne sono di semplicemente cesellate e ve ne sono di riccamente e leggiadramente damaschinate; ve ne sono con viluppi e rabeschi di fiori, di foglie, di frutta o di contorti ramoscelli d'albero e ve ne sono di quelle i cui motivi decorativi sono stati suggeriti dal mondo zoologico: così un serpente che minaccia un ranocchio, così una schiera di uccellini posati su di un ramo, così dei pesci nuotanti in mezzo alle onde fluviali; ve ne sono infine di quelle raffigurararanti sia piccoli paesaggi, sia scene drammatiche od idilliche della vita umana: così un laghetto in cui passa una barca e si specchia la luna, così un guerriero che minaccia con la sciabola sguainata, così un pacifico proprietario che inaffia i fiori del suo giardino. Meravigliosa invero è la varietà dei soggetti, l'uno così differente dall'altro, che un occhio attento scovre sui tondi traforati di queste piccole else, quanto meravigliosa è l'eleganza squisita con cui ogni soggetto è stilizzato e ristretto nel breve spazio concesso all' artista.

Un ramo d'industria artistica che ha avuto in Giappone uno sviluppo straordinario e che ha dato opere di eccezionale bellezza è quello delle lacche, le quali hanno preso questo nome da una speciale vernice gommosa, estratta dalla *Rhus vernicifera*, mercè la quale rivestonsi gli og-

getti di una covertura brillante e quasi metallica. Ve ne sono di nere, di rosse, d'oro; ve ne sono di rigate, di screziate, di punteggiate; ve ne sono con disegni in rilievo e ve ne sono incrostate. Ed all'immensa famiglia degli oggetti di lacca, che richiedono nei fabbricatori qualità rare di artefice paziente, d' intarsiatore ingegnoso, di pittore immaginoso, appartengono astucci, scatole, mobili, statue, intere pareti di palazzi signorili e di tempii ed anche quelle maschere grottesche o tragiche di una efficacia stupenda d'espressione, che sono state adoperate fino all'ultimo scorcio del XVII secolo dagli attori giapponesi, così come nei tempi antichi erano state usate dagli attori greci e romani, e nel fabbricare le quali divenne celebre lo scultore Demé-Gioman.

Gli oggetti di lacca, che assai spesso sono firmati dagli artisti che li fanno, sono singolarmente apprezzati nell'Estremo Oriente, ed allorchè sono finamente lavorati e portano una firma celebre, come, per esempio, quella dell'illustre Ritsuò, vissuto nel secolo passato, o del suo emulo Hanzan, vengono pagati a peso d' oro.

Di lacche nella raccolta del Saager ve ne sono poche, benchè qualcuna di quelle dorate sia abbastanza pregevole, e, ciò che è anche più rincrescevole, non evvi in essa neppure una di quelle maschere da teatro, che pur sono fra i prodotti più caratteristici dell'arte giapponese.

In quanto alle ceramiche non sono come in Cina i superbi pezzi di porcellana liscia e monocroma quelli che in Giappone meritano di attirare l'attenzione del buongustaio, ma è il vasellame, ma sono le terraglie dalle più inusitate fogge e dalle più brillanti patine, nelle quali ancora una volta l'artista delicato e fantasioso del Nippon ha potuto affermare la sua personalità di appassionato riproduttore della natura, di impareggiabile immaginatore di decorazioni e di ornamenti. Famose sopra tutte sono le faenze di Satzuma, fragili tazze, leggiere coppe, che, con la squisita delicatezza delle tinte e dei fregi, spruzzati d'oro o d'argento, carezzano soavemente lo sguardo.

Di Satzuma il Seeger possiede buon numero di vasi, di teiere, di piatti e di bacili molto belli, oltre a tre statuette, delle quali è in ispecial modo interessante per l'antichità e pel carattere ieratico una statuetta della Dea Kuannon, eseguita circa trecento anni fa dall'abilissimo artefice Taskè.

A completare la sezione giapponese v'è tutta una collezione di opere di vario genere, spedita dalla Società degli artisti giapponesi, la quale è presieduta dal conte Tsunetami Sano, già ministro del Giappone a Roma, e comprende non meno di 1500 membri. Essa, se non è forse tale nel suo complesso da smentire la comune opi-

nione che l'arte giapponese da cinquanta anni in qua sia sulla via della decadenza, essendosi troppo asservita ad una mercantile produzione di oggetti di esportazione, adatti ai prosaici bisogni degli Europei, attesta però che gli artisti dell'Estremo Oriente, pur non possedendo più quella spiccata originalità e quell'instancabile vena inventiva dei grandi maestri del Seicento, dell'Ottocento e della prima parte del Novecento, sono sempre dei coscienziosi osservatori del vero, dei decoratori impareggiabili e degli artefici di una sapienza tecnica piuttosto unica che rara.

Quasi tutte queste opere, quale più, quale meno, meriterebbero una particolare menzione, ma ciò mi porterebbe troppo a lungo, sicchè io mi accontenterò di brevemente segnalare quelle che più mi hanno colpito.

È la scultura forse che ci presenta le opere più perfette sia in legno, sia in avorio, sia in metallo. In essa il valore degli artisti moderni giapponesi, come degli artisti antichi, si afferma incontrastabile sopra tutto nella rappresentazione plastica delle bestie. Cosa infatti immaginare di una maggiore evidenza di verità dell'aquila in bronzo di Suzuki Chokichi, del falco in argento di Unkoku, del cagnolino in legno di Takenaka Jukichi e dell' airone in avorio di Ishikava Mitsuaki, uno dei venti illustri artisti addetti alla Casa imperiale nipponica con una pensione annuale?

Trattata assai meno bene è indubbiamente la figura umana, sia nelle statuette terzine in bronzo di Ishikava Minao e di Sakuraoka Sanshirò, non prive di una certa eleganza decorativa e di una certa vigoria di modellazione, ma atteggiate in pose troppo rigide e convenzionali, sia nelle tanto più piccole statuette in legno ed in avorio di Takamura Kuoun, di Yamazaki Harukichi e di Seikò Okawa, di fattura troppo arida e trita, benchè ingegnosamente verista.

Se passiamo alle pitture ed ai ricami ed a quelle opere in cui il lavoro dell'ago si associa al lavoro del pennello od in cui l'artista, pur di piacere all'occhio, è ricorso a procedimenti di fattura complicata e strana, ci converrà più di una volta fermarci sorpresi ed ammirati.

L'ispirazione anche in esse è attinta ora alla fauna ora alla flora, come nel bellissimo *Albero di banani con neve* di Taki Kuatei; come nel gruppo di *Carpioni nell'acqua* di Unrinin Sozan di così rara evidenza evocativa, che sembra proprio vederli muovere lentamente dietro il liquido velo; come nel *Nibbio su di un albero* di Suzuki Shonen di così vigoroso disegno e che così bene spicca sul bianco fondo nevoso; come negli *Uccelli librantisi sulle onde* di Morikawa Sobun di una tanto leggiadra delicatezza di pennello disinvolto.

Altre volte però sono larghe scene di campagna, di montagna o di mare che i Giap-

ponesi amano far passare sotto i nostri occhi, ed allora quello che prevale è il ricamo od anche quel tipico procedimento che consiste nel dipingere su d'un particolare tessuto in velluto e seta, di cui si fa, con abili tagli superficiali, apparire fra le parti acquerellate ora porzioni lucide di seta, ora porzioni opache di velluto. Fra i paesaggi, due sono, a parer mio davvero mirabili, cioè la *Cascata di Yudaki a Nikko* di Nishimura Soemon per armoniosa vivacità di colori e la *Veduta di Tagonoura* del già lodato Jida Shinshichi per luminosità e trasparenza di tinte vivaci.

Qualche più rara volta sono ritratte scene della vita giapponese, come nei *Giuochi infantili* di Taniguchi Kokio, nella *Festa a Yeddo* di Ogata Gekko, nelle *Spiegazioni ai piccini* di Kobori Tomoo e nelle due composizioni di Tanaka Rishichi, *Ballo mascherato giapponese* ed *Il generale Hachimantaro in viaggio*, le quali ci presentano ancora un altro processo pittorico, giacchè in esse piccole figure di carta e stoffa dipinta sono incollate su d' un fondo di paesaggio all' acquerello.

Arrivando infine agli oggetti d'arte applicata, noterò fra le lacche una piccola scatola di Shiroyama Shòsai, con qua e là, spiccanti sul fondo nero, lievi piume d' uccello di una delicatezza e di un'efficacia di disegno davvero prodigiosa; fra le majoliche e le porcellane, una profumiera

in forma di gallo di Miyagawa Kozan, un vassoio con fiori di pruno d'Ito Tozan ed alcuni vasi di porcellana con disegni rilevati di grù, di camelie e di crisantemi di Seifu Yohei e di Katò Tomotarò; e, fra i piccoli lavori in metallo, lo squisito paesaggio con neve di Namikawa Sosuke, eseguito mercè un nuovo genere di smalto di sua invenzione, l'elegante cofanetto di metallo con incastonata sul coverchio una gallinetta d'oro, di Kano Natsuo e la graziosa profumiera in argento appannato di Obori Masatoshi.

L'intelligente ed ardimentoso popolo dell'arcipelago giapponese, di anno in anno, con grande dolore di noialtri egoistici amatori del pittoresco, va sempre più europizzandosi, sicchè anche la sua arte finirà col subire l'influenza occidentale. I primi sintomi già se ne sono visti con l'introduzione della pittura ad olio, sconosciuta in Giappone, per opera del nostro compatriota Fontanesi, allorquando, circa 30 anni fa, si recò, invitato, nella Scuola d'arti di Tokio per rimanervi un lustro ed anche più ad insegnare pittura, mentre due altri Italiani, il Ragusa ed il Cappelletti, v'insegnavano scultura e prospettiva.

Più di recente ancora varii giovani pittori giapponesi lasciavano per qualche tempo la loro patria per l'Europa col proposito di perfezionarsi nell'arte propria; così Kuroda, Yamamoto, Go-

seda, Kume e Fugì stettero a studiare in Francia, Matonoka e Karamura vennero in Italia, Harada si recò in Baviera.

Tutti costoro, nonchè due discepoli del professor Fontanesi, Asai e Koyama, formano adesso un gruppo, il quale tenta di rivoluzionare l'arte pittorica del proprio paese, introducendovi alcuni degli ideali e delle pratiche tecniche della pittura europea.

Eglino naturalmente trovano non pochi ostacoli alla progettata loro rinnovazione estetica, ma forse tra non molto finiranno col trionfare di ogni ostile prevenzione, e già nel campo del ritratto hanno ottenuto più d' una vittoria. Le maggiori resistenze sono però contro la trasformazione della scultura, tanto più che di artisti che l' abbiano studiata in Europa non v' è che Moriyoshi Naganuma, il quale ha frequentato per varii anni l' Accademia di Venezia.

Cosa produrrà quest'innesto europeo sul glorioso tronco dell' arte giapponese? Le infonderà una vita nuova e più gagliarda o piuttosto ne mortificherà la gustosa originalità e non produrrà che opere ibride e poco vitali? L' avvenire ci risponderà; ma io, a dirla schietta, sono più propenso a credere alla seconda che alla prima ipotesi. Come che sia, riuscirebbe certo non poco interessante il potere, in una più ricca e più completa mostra giapponese, contemplare, di

qui a due anni, accanto ai prodotti dell' arte antica o che tuttora ne segue fedele le tradizioni gloriose, alcune delle opere dei campioni di un' arte nipponica rinnovata dietro gli esempi dei pittori e degli scultori europei.

XX.

EPILOGO

L' impressione che produce la seconda mostra d'arte della città di Venezia è, nel suo complesso, davvero grandiosa per la mirabile varietà di manifestazioni artistiche che commuovono di sorpresa e di letizia estetica le pupille e la mente del visitatore aggirantesi per le venti sale grandi e piccole di essa.

Nell' esposizione del 1895 vi erano cinque o sei quadri d' importanza capitale, sia perchè riassumevano quasi tutto un periodo d'arte, sia perchè rappresentavano la maggior manifestazione della forza creativa d' un artista, quadri che quest' anno, bisogna pur confessarlo, mancano; nel 1895 i pittori italiani accorsero in numero assai maggiore e presentarono una serie di opere più varie e più interessanti di quelle presentate, eccezion fatta pei Veneziani, in quest'anno. In compenso però nella presente mostra le tele esposte sono quasi il doppio, e, fatta una media generale, sono abbastanza su-

periori come merito; vi si trovano interi gruppi interessantissimi, quali quelli degli Scozzesi, dei Russi e dei Giapponesi, che espongono per la prima volta in Italia; v' è infine una scelta di disegni, di acqueforti e di litografie olandesi, tedesche, francesi, americane ed italiane, tale da fare da sola la felicità d' un raffinato buongustaio d'arte.

L' attuale esposizione è valsa dunque, anche più ed anche meglio di quella di due anni fa, a far conoscere ed apprezzare al pubblico italiano le principali tendenze, i principali indirizzi, le principali innovazioni tecniche che caratterizzano le varie scuole di pittura e di scultura europee. Essa è valsa a mostrargli che oggidì havvi nel campo delle belle arti, la medesima pluralità un po' confusa, incerta ed ansiosa di ideali e di aspirazioni che contraddistingue la letteratura di questa torbida fine di secolo. Essa è valsa a provare che il cosmopolitismo trova, per ragioni affatto intrinseche, minore facile accesso nella pittura che nelle altre arti, benchè non si saprebbe negare che, ai nostri giorni, le scuole pittoriche dei varii paesi non siano più così recisamente separate le une dalle altre come nei secoli antecedenti, e che le tendenze estetiche ed i processi tecnici degli artisti di una nazione passino di leggieri, stante i continui contatti e gli scambi materiali e spirituali, a quelli di un' altra, in maniera che

spesso accade di vedere il quadro di un Inglese che direbbesi opera di un Francese e quello di un Tedesco che direbbesi opera di un Italiano o viceversa.

In quanto ai nostri artisti, rimpiangano pure i lodatori ad ogni costo del passato i tempi in cui in Italia non vi erano esposizioni internazionali che turbassero con modelli stranieri la purità dell' ispirazione paesana, la quale invece poi era quasi sempre sotto l' influenza della scuola dominante in Francia, io, per mio conto, credo assai utile per essi queste periodiche mostre veneziane. Eglino, infatti, non soltanto vi apprenderanno a tenersi a contatto con le grandi correnti estetiche che attraversano il cosmopolita campo delle idee e ad essere informati delle più varie rinnovazioni tecniche, tentate così in Europa come nell' Estremo Oriente, ma saranno indotti a fare un energico sforzo di volontà per non isfigurare accanto ai loro emuli e rivali d' altre nazioni. Se i modelli più insoliti venutici d' oltr' alpe e d' oltremare saranno da più di un artista mediocre, grossolano e senza alcuna nativa fiamma d'originalità imitati pedissequamente od esagerati grottescamente, dai veri artisti invece non verranno accettati che quegli elementi estetici di cui l' indole italiana, pittorica o scultoria che sia, può accogliere con vantaggio la rinvigoritrice assimilazione.

Ed ora forse qualche lettore si aspetta da me che, come complemento alla rivista analitica fatta finora delle varie scuole presentatesi a Venezia, io dia un giudizio sintetico sullo stato attuale dell' arte in Europa ed esponga dei prognostici sul suo avvenire. Sarà bene quindi che, in queste ultime pagine, io faccia, con tutta schiettezza, la mia professione di fede.

Io sono dunque profondamente convinto che colui che consacra il suo ingegno allo studio coscienzioso e appassionato delle svariate manifestazioni, contemporanee o successive che siano, dell'arte odierna, debba attenersi quanto più può ad un perspicace lavoro di analisi, evitando le conclusioni troppo sintetiche e le graduazioni troppo rigorose.

So bene che grande è per un critico l' orgogliosa tentazione di assurgere da un complesso di osservazioni particolari ad una legge generale; so bene che le conclusioni a sembianza sintetica, specie se condite col pepe di qualche paradosso, fanno sempre una viva impressione ed ottengono sovente un largo successo; so bene che la grande maggioranza del pubblico ama trovare nei libri o nei giornali giudizi recisi ed assoluti, che gli risparmino ogni particolare sforzo cerebrale, ama trovarvi classifiche ed affermazioni ampie, che gli siano di comoda guida negli apprezzamenti di cui lo *snobismo* gli crea il dovere di fare sfoggio; ma per un critico serio e

sereno il rispetto verso la verità deve prevalere su tutto. Ora, è innegabile che chi sta in mezzo ad una folla non può abbracciarla tutta con lo sguardo, così come è concesso a chi la contempli da una certa distanza e da una certa altezza; è innegabile che chi segue con occhio ansioso un fiume di lava incandescente, che viene fuori dal cratere di un vulcano, non può accertare la via che percorrerà nè quale configurazione essa assumerà pietrificandosi, così come è dato di fare a colui che la studierà allorquando essa si sarà raffreddata; ebbene la produzione incessante dell'arte odierna è simile a questa folla, è simile a questa lava, sicchè a noi contemporanei conviene il lavoro di analisi, e soltanto ai nostri posteri spetterà quel lavoro di sintesi che noi oggidì operiamo per le epoche trascorse.

Ma non bisogna credere perciò che il critico dell'arte dei secoli scorsi sia superiore di gran lunga al critico dell'arte moderna, giacchè, se l'uno è l'anatomista che seziona un cadavere sulla lastra di marmo del teatro anatomico, l'altro invece è il fisiologo che studia un organismo vivente.

Col negare la possibilità di sintesi generali e complete e con l'additare i danni di legiferazioni arbitrarie ed i pericoli di profezie avventate, io non intendo punto limitare l'opera del critico ad una funzione inferiore di pretore dell'arte, che giudichi caso per caso, senza mai

elevarsi all' accertazione di un fenomeno complessivo od all'affermazione di un principio superiore. No, egli ha il diritto ed insieme il dovere di raccogliere con ordine le sue osservazioni, di scrutarle con analisi perspicace, di valutarle con l'aiuto di accorti raffronti ed al lume di qualche superiore principio estetico e di giovarsene infine per mettere in luce i caratteri delle varie scuole e le tendenze dei vari gruppi d' artisti, nonchè per lodare un certo indirizzo e censurarne un cert' altro.

È un tale metodo che io modestamente mi sono sforzato di attuare, con la maggiore serenità possibile, in questo libro, in cui, ancora una volta, ho manifestato la profonda mia avversione pei gretti virtuosi e pei volgari commercianti del pennello, della stecca o del bulino e le mie simpatie pei novatori in buona fede, i quali a coloro che arcignamente proclamano che non vi è nulla di nuovo sotto il sole, possono rispondere, con Eugène Grasset, che se è vero che nulla s' inventa in modo completo e fondamentale, non è perciò meno vero che l' uomo di talento inventa una *nuova* maniera d'interpetrare e di dar forma ad una vecchia idea, ovvero applica ad un' idea *nuova* dei processi antichi.

FINE

sereno il rispetto verso la verità deve prevalere su tutto. Ora, è innegabile che chi sta in mezzo ad una folla non può abbracciarla tutta con lo sguardo, così come è concesso a chi la contempli da una certa distanza e da una certa altezza; è innegabile che chi segue con occhio ansioso un fiume di lava incandescente, che viene fuori dal cratere di un vulcano, non può accertare la via che percorrerà nè quale configurazione essa assumerà pietrificandosi, così come è dato di fare a colui che la studierà allorquando essa si sarà raffreddata; ebbene la produzione incessante dell'arte odierna è simile a questa folla, è simile a questa lava, sicchè a noi contemporanei conviene il lavoro di analisi, e soltanto ai nostri posteri spetterà quel lavoro di sintesi che noi oggidì operiamo per le epoche trascorse.

Ma non bisogna credere perciò che il critico dell'arte dei secoli scorsi sia superiore di gran lunga al critico dell'arte moderna, giacchè, se l'uno è l'anatomista che seziona un cadavere sulla lastra di marmo del teatro anatomico, l'altro invece è il fisiologo che studia un organismo vivente.

Col negare la possibilità di sintesi generali e complete e con l'additare i danni di legiferazioni arbitrarie ed i pericoli di profezie avventate, io non intendo punto limitare l'opera del critico ad una funzione inferiore di pretore dell'arte, che giudichi caso per caso, senza mai

elevarsi all' accertazione di un fenomeno complessivo od all'affermazione di un principio superiore. No, egli ha il diritto ed insieme il dovere di raccogliere con ordine le sue osservazioni, di scrutarle con analisi perspicace, di valutarle con l'aiuto di accorti raffronti ed al lume di qualche superiore principio estetico e di giovarsene infine per mettere in luce i caratteri delle varie scuole e le tendenze dei vari gruppi d' artisti, nonchè per lodare un certo indirizzo e censurarne un cert' altro.

È un tale metodo che io modestamente mi sono sforzato di attuare, con la maggiore serenità possibile, in questo libro, in cui, ancora una volta, ho manifestato la profonda mia avversione pei gretti virtuosi e pei volgari commercianti del pennello, della stecca o del bulino e le mie simpatie pei novatori in buona fede, i quali a coloro che arcignamente proclamano che non vi è nulla di nuovo sotto il sole, possono rispondere, con Eugène Grasset, che se è vero che nulla s' inventa in modo completo e fondamentale, non è perciò meno vero che l' uomo di talento inventa una *nuova* maniera d'interpetrare e di dar forma ad una vecchia idea, ovvero applica ad un' idea *nuova* dei processi antichi.

FINE

ELENCO ALFABETICO DEI NOMI

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Y

Z

INDICE

DELLO STESSO AUTORE

All' avanguardia — *Studii di letteratura contemporanea* — Luigi Pierro, editore.

Arte Aristocratica — Luigi Pierro, editore.

L'Arte dell'Estremo Oriente — L. Roux e C.°, editori.

L' Arte Europea a Venezia — Luigi Pierro, editore.

Belkiss, Regina di Saba di E. de Castro — *Traduzione dal portoghese, preceduta da uno studio critico* — Fratelli Treves, editori.

L' Abate Galiani — Fratelli Treves, editori.

IN PREPARAZIONE

Attraverso gli albi e le cartelle — *Sensazioni d' arte.*

I Moderni bizantini — *(Mallarmé, Verlaine, Huysmans, Barrès, Poictevin, Rimbaud).*

Benozzo Gozzoli.

Pagine Critiche.

I Fratelli Goncourt